

Imitação e Retórica em *Corte na Aldeia*
de
Francisco Rodrigues Lobo

Carla Machado dos Santos

Dissertação de Mestrado em
Estudos Portugueses – Variante Estudos Literários

Outubro de 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses – variante de Estudos Literários, realizada sob a orientação da Professora Doutora Maria Graciete Gomes da Silva e da Professora Doutora Teresa Araújo.

Aos estudantes de licenciatura, em particular, e a todos os estudantes, em geral, esperando que apreciem a obra que um dia Baltasar Gracián (1601-1658) considerou eterna, a *Corte na Aldeia*

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria Graciete Gomes da Silva, minha orientadora, agradeço a partilha generosa do seu grande saber e inteligência, e a dedicação minuciosa que conferiu à supervisão deste trabalho.

À Professora Doutora Teresa Araújo, minha co-orientadora, agradeço ter-se interessado logo pelo meu projecto de tese, e ter-me acompanhado desde então.

À Professora Doutora Isabel Almeida, agradeço ter-me transmitido entusiasticamente, em longa conversa, as primeiras grandes noções quanto ao panorama literário português do Renascimento.

À minha família e aos meus amigos, agradeço terem-me apoiado, sempre, afectuosamente.

RESUMO

IMITAÇÃO E RETÓRICA EM *CORTE NA ALDEIA*, DE FRANCISCO RODRIGUES LOBO

CARLA MACHADO DOS SANTOS

PALAVRAS-CHAVE: Imitação, retórica, diálogo, alegoria, ironia, manual de cortesania, “cortesão discreto”, Antigo Regime, Interregno

Corte na Aldeia (1619), de Francisco Rodrigues Lobo, é o primeiro manual de cortesania em língua portuguesa, inspirado por *Il Cortegiano* (1528), de Baldesar Castiglione, a obra-matriz do género. Em tempo de usurpação do trono português por Castela, é necessário “resgatar” a glória da antiga corte, que servirá de base à escrita de um manual destinado a formar o cortesão do futuro, o “discreto”, na sua expressão mais exigente. Este, investido da devida doutrina, poderá entretanto brilhar numa corte política e simbolicamente dispersa “pelas aldeias”. Ora, o domínio da eloquência e a adopção de uma retórica apropriada ao trato cortesão, assente numa língua portuguesa “renascida”, constituem as ferramentas essenciais de que importa munir o aspirante a cortesão, que, neste início do século XVII, poderá até ser originário da burguesia.

ABSTRACT

IMITATION AND RHETORIC IN RODRIGUES LOBO'S *CORTE NA ALDEIA*

CARLA MACHADO DOS SANTOS

KEYWORDS: mimesis/imitation, rhetoric, dialogue, allegory, irony, courtly guide, “cortesão discreto”, Old Regime, Interregnum

Francisco Rodrigues Lobo's *Corte na Aldeia* (1619) is the first courtly guide in Portuguese language. It was inspired by Baldesar Castiglione's *Book of the courtier* (1528), the main work in the genre. The Portuguese throne is then occupied by Spain. Thus, it is necessary to recover the glory of the ancient court, which can inspire the writing of an educational book, addressed to a future courtier, the so-called “discreto”, as perfect as the model could be. This new man of court, holding the proper knowledge, will meanwhile be able to triumph in a court politically and symbolically located “in the village”. Mastering eloquence and acquiring new rhetorical knowledge adapted to new courtly behaviors, founded in a “reborn” Portuguese language, are thus the subjects that the future courtier, probably originated from the bourgeoisie, must handle, in this beginning of the seventeenth century.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	10
PRIMEIRA PARTE: CONFIGURAÇÃO DA OBRA	
I . <i>Corte na Aldeia</i> enquanto projecto alegórico	20
II . A estrutura retórica de <i>Corte na Aldeia</i>	28
III . Imitação e retórica: o “cortesão discreto”	
1 . Imitação literária	36
2 . Imitação de comportamentos	41
SEGUNDA PARTE: DOCTRINA E EXEMPLO	
I . Da “prática” e da “escritura”	
1 . Os diálogos em prosa	53
2 . Elogio da língua portuguesa	58
II. Fronteiras da mimese: questões de poética	
1 . “História verdadeira” e “história fingida”	61
2 . Poesia e arte poética	66
3 . As “cartas missivas”: brevidade e agudeza.....	76
III. A conversação cortês e as normas do discurso	
1 . O “falar bem” e a “murmuração” galante	84
2 . As histórias, os contos, e os ditos agudos na conversação	88
TERCEIRA PARTE: A “NOVA RETÓRICA”	
I. O “sal” e a “graça” para uma “nova retórica da língua portuguesa”	100
II. Súmula do projecto de Rodrigues Lobo	108
CONCLUSÃO	112
BIBLIOGRAFIA	116

Para o homem do Renascimento, o valor de uma obra literária é indissociável da sua capacidade de modalizar outras obras já escritas, de reconhecido valor. O conceito de originalidade nada tem a ver com o de espontaneidade criativa, mas com a capacidade de que o poeta dá prova de seguir e fazer seus modelos consagrados reelaborando-os num novo todo, através de uma análise harmoniosa e equilibrada.

(...)

Desde finais do século XV que, no tecido cultural português, vêm fermentando tendências que ilustram o papel cada vez mais importante que fica reservado à cultura humanística. Neste contexto, o princípio de imitação assume repercussões extremamente vastas, que se estendem do domínio literário aos padrões de convívio social, ou aos códigos de comportamento.

Rita Marnoto (1997 : 331-332)

INTRODUÇÃO

Ao efectuar a pesquisa para este trabalho, deparei com poucos e breves estudos sobre *Corte na Aldeia* (1619), de Francisco Rodrigues Lobo (1573-1621), embora alguns deles apresentassem uma grande consistência no sentido de demonstrar a importância, a complexidade e a riqueza da obra. É precisamente na Introdução à edição da Presença, de 1991, utilizada como referência ao longo do presente trabalho, que José Adriano de Carvalho caracteriza a obra de Rodrigues Lobo como um “apertadíssimo tecido de intertextualidades muito diversas” (CA, 28)¹, sugerindo assim o quanto há nela a explorar.

Corte na Aldeia inscreve-se na prosa didáctica comum ao Renascimento e ao Barroco, e estabelece, sob a forma de diálogos, todo um programa de formação do “cortesão ideal”. A elaboração desse “tecido de intertextualidades” manifesta-se no aproveitamento de obras de comportamento cortesão, entre outras, imitadas em vários aspectos, da forma literária ao conteúdo cultural, a que o autor acrescenta as suas reflexões pessoais, que surgem sob a forma de “retoque”, como que a “afinar” a doutrina proclamada.

Se a obra tida como referência máxima do comportamento cortesão nos séculos XVI e XVII é a de Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (Veneza, 1528), José Adriano de Carvalho refere que Rodrigues Lobo se aproxima desta obra e de outras inspiradas na de Castiglione, como *Il Galateo Ovvero de Costumi* (Veneza, 1558) de Giovanni della Casa, *La Civil Conversatione* (Brescia, 1574) de Steffano Guazzo, e a *Piazza Universale di Tutte le Professioni del Mondo* (Veneza, 1585) de Tomaso Garzoni. A *Corte na Aldeia*, por sua vez, configura, ainda segundo o mesmo autor, o primeiro guia de comportamento cortesão em língua portuguesa², num panorama em que

¹ A edição de referência será, daqui em diante, identificada pela sigla CA, abreviatura de *Corte na Aldeia*.

² “Por isso, talvez com mais razão, pudesse Rodrigues Lobo dizer em relação à *Corte na Aldeia* o que disse dos romances: eu – permita-se-nos a glosa – como mais aficionado à nossa língua portuguesa fui o primeiro que nela tratei da cortesia... *O primeiro e durante muitos anos o único...*” (CA, 29)

abundavam os *Espelhos de Príncipes*, até então os modelos de formação dos soberanos (cf. Buescu 1996). Ao percorrermos o “programa” que enforma *Corte na Aldeia*, vemos que o seu autor considera imprescindível a composição de um guia em língua portuguesa para formar o cortesão português do futuro, numa época em que o espaço áulico, enquanto lugar identificador da nação e da sua unidade cultural, se esvazia de conteúdo, devido à absorção por Castela.

A proposta para o futuro em *Corte na Aldeia* é uma “imitação de corte”, construída retoricamente sob uma espécie de “véu” alegórico, que abrange um espaço fictício de conversação entre homens cortesões. Este grupo de amigos vai construindo pela palavra, com contornos mais abstractos ou mais nítidos, o retrato ideal do “cortesão discreto”, adiante problematizado. Ainda que sob esse filtro alegórico, o autor não deixa de fazer um apelo muito real a que os cortesãos portugueses iniciem o projecto de restabelecer a antiga corte pelas aldeias, à imagem do paço de Vila Viçosa, que Rodrigues Lobo terá frequentado enquanto jovem filho de um escudeiro fidalgo da casa de Bragança (cf. Ferreira 2005: 14). Não mencionando reformas políticas nem sociais, nem discutindo propriamente a situação política e económica, Rodrigues Lobo propõe um conjunto de regras educativas para o cortesão, como que em embrião, esperando assim, através da escrita da obra, agir sobre o destino da pátria. De facto, Rodrigues lobo refere que qualquer aldeia pode ser “palco” da sua ficção, deixando a ideia de que a corte existe onde houver verdadeiros cortesãos: “Um inverno (...) a aldeia estava feita corte com homens de tanto preço que a podiam fazer em qualquer parte” (CA, I, 54).

Corte na Aldeia aproxima-se da figura macroestrutural da alegoria, pois a sua construção ficcional assenta num espaço idílico exterior – um *locus amoenus* de afinidades óbvias com o género arcádico renascentista, ou seja, um cenário campestre privilegiado (cf. CA, I, 54) – que funciona como moldura para um igualmente idílico espaço interior – outro lugar ameno em que personagens-tipo, e por isso exemplares, dialogam e trocam conhecimentos, sentadas em ambiente acolhedor à volta do fogo (CA, I, 55). As personagens encontram-se em retiro no campo, como que suspensas da sua dimensão espacio-temporal habitual, e disponíveis para a construção, através do diálogo, das feições que progressivamente vão modelando a figura do “cortesão ideal”,

que tomará parte numa futura corte cidadina.³ Nesse sentido, afirma José Herculano de Carvalho que “cada época possui o seu ideal humano próprio”, um “protótipo que se propõe à imitação dos homens”. Este encerra em si “um padrão de conduta que orienta e dá sentido a uma sociedade”, e é produto de “uma longa tradição” que vem “desde a cortesia medieval, das cortes de amor, passando por Castiglione”, para culminar “no barroco hispano-português, no tipo gracianesco do *discreto*.” (Carvalho 1963: 5-6)

Em termos periodológicos, *Corte na Aldeia* surge como uma obra de transição histórico-literária, que parte de uma matriz renascentista, mas que antecipa já alguns traços do Barroco, situando-se a sua publicação no chamado período maneirista (cf. Moisés 1997: 147-148; Nava 1985: 36-52; Matos 1997). Assim, quando nela se elaboram normas de poética e de retórica para os vários tipos de discurso, estas tanto remetem para matrizes clássicas, presentes em obras de Platão, Aristóteles, Horácio, Cícero e Quintiliano, entre outros, como apontam para premissas que anunciam já o Barroco, posteriormente corroboradas em teorizações como a de Baltasar Gracián, que, em 1642, publica *Arte de ingenio, tratado de l’agudeza*, obra aumentada e reeditada em 1648, com o título de *Agudeza y arte de ingenio*. Gracián teve, aliás, conhecimento da *Corte na Aldeia* de Rodrigues Lobo e, na sua obra *El Criticon*, vaticina que “esse sim, seria um livro eterno” (*apud* Castro 1973: 77; Moisés 1997: 157).

Porém, a obra de Rodrigues Lobo permanece um tanto esquecida nos estudos de literatura portuguesa, e, a meu ver, ela é de suma importância, pois faz a proposta de que se cultive a “alma” da nação portuguesa em período de Interregno, indo porventura além do sentimento expresso no final de *Os Lusíadas*, ou seja, o da constatação de declínio e obscurecimento da Pátria. É um projecto que pretende reabilitar a vida de corte e os valores cortesãos, nem que seja sob a forma de metáfora continuada ao longo do texto. Lê-se o seguinte, na dedicatória a D. Duarte, membro da casa de Bragança:

³ O retrato do cortesão feito pelos amigos vai seguindo, ao longo da obra, um percurso de aproximação gradual ao núcleo da corte. Com efeito, se no Diálogo I ainda é identificado um tipo de nobreza guerreira, retratada nos livros de cavalaria, e se no Diálogo II se mencionam características de armas e brasões, no Diálogo XIV vemos o “aspirante a cortesão” já situado na corte. Numa última instância, a sua imagem, sob o signo da sátira e da ironia, mostra o avesso do retrato idealizado inicial, sobressaindo o comportamento de um ser hipócrita e calculista.

Depois que faltou a Portugal a corte dos Sereníssimos Reis, ascendentes de V. Excelência (...) retirados os títulos pelas vilas e lugares do Reino e os fidalgos e cortesãos por suas quintãs e casais, vieram a fazer corte nas aldeias, renovando as saudades da passada com lembranças devidas àquela dourada idade dos portugueses. (CA, 51)

Na poética do classicismo renascentista, a epopeia e a tragédia eram os géneros literários de maior prestígio, mas os autores tendiam a exercitar o seu engenho em domínios mais acessíveis, como o do bucolismo ou da écloga. E se *Corte na Aldeia* não é uma novela pastoril, mas uma obra de prosa didáctica composta por diálogos, ela não deixa, no seu enquadramento, de corresponder aos ideais próprios do universo da Arcádia. Assim, situada a acção num *locus amoenus*, como foi dito, faz-se a apologia das virtudes desse universo mítico, nomeadamente as de uma vida simples e inspirada pelos elementos naturais. Por outro lado, a construção de uma “corte fingida” ou “pintada” (CA, 52, 269) consubstancia também um ideal ético, renascentista e humanista, em que a função didáctica do que hoje conhecemos por literatura⁴ se rege pelo binómio horaciano “ensinar/deleitar”, visando o aperfeiçoamento intelectual e moral do leitor.

O autor de *Corte na Aldeia* iniciou precisamente a sua carreira com a trilogia pastoril *A Primavera* (1601), *O Pastor Peregrino* (1608) e *O Desenganado* (1614), tendo-se depois aventurado pelos caminhos da epopeia com *O Condestabre* (1609), um elogio de D. Nuno Álvares Pereira, mas obra de fraca inspiração, na opinião de especialistas como José Herculano de Carvalho (1963: 9) e Luís Miguel Nava (1985: 25-26).

Como documento de época, *Corte na Aldeia* é também uma obra significativa para se entender de que modo Portugal vive tanto o espírito da Monarquia Dual, marcado por uma forte absorção de modelos culturais da corte madrilena, como a passagem do Renascimento ao Barroco, que apresenta aspectos mais ou menos comuns à Europa ocidental e à cultura ibérica, em particular. Salienta-se, nesse

⁴ Até ao século XVIII, a escrita estética aparecia englobada na designação de “poesia”. Opera-se então, ao longo do século, “uma valorização dos géneros vulgares (romance, teatro, etc...) de tal modo intensa que a palavra “poesia” já os não consegue abarcar (...). É então que “literatura” (...) surge como o termo adequado para a nova realidade textual em formação.” (Coelho 1982: 173-174).

sentido, o bilinguismo, presente já no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516) em que quase 10 % do *corpus* é escrito em castelhano, na sua larga maioria por autores portugueses, comprovando a existência de uma “cultura subsidiária da de Castela” (Ribeiro 1993: 22-23).

Os estudos existentes sobre *Corte na Aldeia* constam sobretudo de introduções a diferentes edições da obra, de breves desenvolvimentos em histórias da literatura, de artigos publicados em revistas, e pouco mais. Destacam-se, em primeiro lugar, a introdução e as notas à edição que sigo, por José Adriano de Carvalho, que situam criteriosamente as fontes da obra e a sua construção literária em articulação com o *diálogo* didático humanista. Na extensa introdução a *Corte na Aldeia*, editada pela Ulisseia/Verbo (2005), Maria Ema Tarracha Ferreira faz também, por sua vez, uma apreciação muito completa da obra, situando-a no contexto histórico-cultural da época, e fornecendo dados de muito interesse quanto à vida e à produção literária de Rodrigues Lobo. Além das duas edições referidas, existe ainda uma outra mais antiga, da Sá da Costa, com prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira (1945).

Em *As Estéticas Literárias em Portugal: Séculos XIV a XVIII*, Massaud Moisés dedica dezasseis páginas a *Corte na Aldeia*, pondo a tónica no seu “carácter fronteiriço” entre duas épocas, e vendo Rodrigues Lobo como um “mediador” da doutrinação literária, já que os ensinamentos teóricos presentes na sua obra espelham bem a transição entre Renascimento e Barroco (Moisés 1997: 147-163). Em *Retórica e Teorização Literária em Portugal: Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Aníbal Pinto de Castro refere, por seu turno, que a obra de Rodrigues Lobo alarga as regras da Retórica a outros géneros literários preferidos pelo homem culto do século XVII (Castro 2008: 73).

A única monografia totalmente dedicada à análise de *Corte na Aldeia* é *Dialogue and courtly Lore in Renaissance Portugal* de Richard Preto-Rodas (1971). O autor centra-se, por um lado, nas diversas modalidades do diálogo que permitem articular reflexões sobre o género, dentro e fora da obra. Por outro lado, é abordado o universo do cortesão e da cortesia, onde sobressaem os “usos sociais da linguagem” e os “tipos de literatura nele debatidos”.

Selma Pousão Smith é autora de um trabalho recente de longo fôlego (1700 páginas), intitulado *Rodrigues Lobo, os Vila-Real e a estratégia da dissimulatio* (2008). Trata-se de um estudo biobibliográfico e crítico sobre Rodrigues Lobo, atento a uma “estratégia da *dissimulatio*”, que perpassaria a sua obra de forma mais ou menos oculta ou cifrada, e em que o projecto de *Corte na Aldeia* delinearia “dissimuladamente” uma reforma política da corte portuguesa.

Quanto a outras reflexões sobre *Corte na Aldeia*, inseridas em histórias da literatura, revistas, ou demais obras sobre Rodrigues Lobo (cf. Bibliografia), elas atestam também, ainda que com diferentes graus de aprofundamento, a grande importância da obra na cultura da época.

Destaca-se, no contexto, numa separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXVI, um texto de 20 páginas da autoria de José Herculano de Carvalho, intitulado *Um tipo literário e humano do barroco: o “cortesão discreto”* (1963), que define conceitos como os de “cortesia”, “cortesania”, “galanteria” e “discrição”, presentes em *Corte na Aldeia*, relacionando-os com o panorama político do Interregno. Mais recente é um artigo de Isabel Almeida, intitulado “Em matéria de livros: O Diálogo I de *Corte na Aldeia*” (cf. Almeida 1993), que inscreve o debate sobre os livros de cavalarias e a “história verdadeira” no panorama dos códigos poéticos dos séculos XVI e XVII. Merece ainda referência especial um artigo de Vitalina Leal de Matos, “A *Corte na Aldeia* entre o Maneirismo e o Barroco” (cf. Matos 1997), que incide sobre aspectos peculiares da obra, vendo-a como “um curioso testemunho da história das mentalidades” de grande interesse para o conhecimento da vida privada no Portugal de então.

O presente trabalho propõe-se reflectir sobre a obra em si mesma e em contexto – como se apresenta, como se desenvolve, como se relaciona com o seu tempo e com outros textos – de modo que a análise do todo faça sentido. Para tal, escolhi como linhas de leitura a *imitação* e a *retórica*: primeiro, porque a obra é um guia de comportamento cortesão que constitui toda a sua matéria de doutrinação por via da imitação de outros modelos, como é comum em obras deste teor; depois, porque essa matéria de doutrinação passa também por uma reflexão sobre o papel da

imitação na produção poética e retórica da época, assumindo, deste modo, uma função metacrítica.

Na Primeira Parte deste estudo, com o título “Configuração da Obra”, debate-se a sua estruturação global. Optando por um registo tendencialmente alegórico como fundamento do discurso, *Corte na Aldeia* evolui para a construção gradual da imagem do “perfeito cortesão”, alicerçada quanto à forma de falar, de comunicar e mesmo de “representar” nos códigos da eloquência. Esta eloquência passa pela imitação das normas e das práticas discursivas e de comportamento dos “melhores da corte”, como dirão os intervenientes. É também necessária uma cultura geral adequada ao ambiente áulico, para que, entre outras capacidades, o cortesão consiga debater questões de poética, centradas na imitação e emulação de modelos consagrados.

Em suma, o aspirante a cortesão submete-se a uma imitação pedagógica de discursos e de comportamentos, a fim de atingir a eloquência que fará dele um “discreto”. É que ser “discreto” é algo de mais apurado do que ser cortesão, estatuto que vai além do ser cortês, como observa José Herculano de Carvalho: “É certo que cortesão é (...) o homem que frequenta a corte, o homem da corte. Mas pode frequentá-la e não ser cortesão”, pois “a cortesia adquire-se com a doutrina, mas a cortesia não se consegue senão com bom entendimento”. (Carvalho 1963: 12-13). É um “entendimento vivo, desenvolvido e enriquecido pelo saber, mais apreciado quando este nasce da experiência, sendo assim discreto o homem de opinião autorizada, isto é, cujo parecer pode ser citado como autoridade” (*ibid.* 21) Deste modo, os oito amigos em *Corte na Aldeia* são todos cortesãos, pois todos se distinguem por “uma certa forma de pensar, de sentir e de agir”, que os torna “membros de uma aristocracia – a do espírito, da inteligência e da cultura” (*ibid.* 13).

O Capítulo I da Segunda Parte, intitulado “Da prática e da escritura”, centra-se, de forma mais incisiva, nas opções técnicas que presidem à construção da obra: Rodrigues Lobo opta pelos diálogos em prosa, que se revestem duma forma dialéctica, baseada na argumentação assente no trinómio tese-antítese-síntese, com finalidade pedagógica. A opção pelo diálogo permite também imitar a fala, pois as normas para instruir o aspirante a cortesão, embora fixadas numa obra escrita, aplicam-se ao

discurso oral e à conversação, que ele terá que dominar com grande “arte”. Deste modo, a doutrina é corroborada pela prática. Por outro lado, o elogio da língua portuguesa, reiterado ao longo de toda a obra, vem salientar que, sendo o vernáculo aceite como língua de cultura após prolongada hegemonia do latim, há, por todos os meios, que promover o uso do português corrente, como forma de afirmação cultural.

Quanto às questões de poética e seus limites, problematizadas no Capítulo II, trata-se sobretudo de géneros escritos, embora, nesta época, a poesia prosseguisse a sua circulação na corte em cancioneiros de mão. Questionam-se os seus códigos quanto aos parâmetros de verosimilhança e de decoro, sendo as cartas consideradas como um diálogo à distância, que se serve, por isso, de alguma da agudeza comum aos contos e ditos próprios da conversação.

No Capítulo III da Segunda Parte, intitulado “A conversação cortês e as normas do discurso”, a tónica é posta na conversação, ou seja, no discurso oral em ambiente de convívio cortesão, onde as normas se revestem de um teor mais prático. É de salientar aqui o trabalho de actor do conversador, com o seu recurso a subterfúgios de comunicação, que, apesar de estudados *a priori*, se pretende que sejam utilizados com tal naturalidade que pareçam espontâneos e acidentais.

Na Terceira Parte, a tónica posta na naturalidade estende-se aos conceitos de “graça” e de “sal”, inscritos já numa “nova retórica” da iniciativa de Rodrigues Lobo. Por último, realça-se o destino final da obra que, ao configurar um determinado protótipo do cortesão, concretiza um certo paradigma de eloquência, sendo os dois aspectos inseparáveis. Na realidade, o cortesão precisa da eloquência para se exprimir e se fazer valer na corte e, assim, é ela que o faz existir enquanto cortesão, e lhe confere essa identidade. Trata-se de definir uma eloquência actualizada, que mobilize as cinco regras da “nova retórica” enunciadas no Diálogo IX, onde cabem as três normas de composição das cartas do Diálogo III, e que promova o uso da língua portuguesa, o vulgar, nos moldes prescritos.

Concluirei a reflexão sobre *Corte na Aldeia*, nas suas componentes imitativa e retórica, referindo a importância que a obra poderá ter hoje, como documento único no seu género, de uma circunstância também única: a da construção de uma “corte

alegórica” como modo de sobrevivência à realidade do Interregno. Documento riquíssimo, sem dúvida.

PRIMEIRA PARTE: CONFIGURAÇÃO DA OBRA

I . *Corte na Aldeia* enquanto projecto alegórico

E todos se despediram com os olhos naquela corte pintada, que
inda com as sombras da verdadeira enganava os sentidos. (CA, XIV, 269)

A 1ª edição de *Corte na Aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo, data de 1619 (Lisboa: Oficina de Pedro Craesbeck), chega às duas tiragens, e a obra tem cinco reedições no século XVII, seguidas de mais três no século XVIII, beneficiando de três traduções para castelhano ao longo dos dois séculos, a primeira editada logo em 1622 (cf. CA, 44-45).

Ao fac-símile do rosto da 1ª edição, segue-se a notícia das devidas licenças do Tribunal do Santo Ofício, obrigatórias para que a obra pudesse ser impressa e posta a circular (cf. CA, 47-50). Para além das licenças, precede também o texto de *Corte na Aldeia* uma dedicatória do autor a D. Duarte, marquês de Frechilha e Malagão (CA, 51-53), irmão de D. Teodósio, sétimo duque de Bragança e herdeiro do trono português, se este não tivesse sido ocupado por Filipe II de Castela, aquando da crise dinástica.

À imagem de Baldesar Castiglione, que elabora *Il Cortegiano* reportando-se à realidade da pequena e requintada corte de Urbino⁵, Rodrigues Lobo vai retratar em *Corte na Aldeia* um ambiente semelhante, em tempo de ocupação filipina, mas apresentando-o alegoricamente, como um espaço “fingido”, que o narrador do texto não hesita em caracterizar como “corte pintada” (Dedicatória, 51-53; XIV, 269), como consta da epígrafe a este capítulo. Retirado do final do Diálogo XIV, o excerto corresponde ao momento em que os oito amigos abandonam, após a construção do retrato do pretendente, o cenário “fictício”, por eles construído, da corte desejada. Para completar a descrição dos três exercícios que formam o cortesão, é então tempo

⁵ Castiglione afirma não ter presenciado os diálogos que constituem *Il Cortegiano*, porque estaria em Inglaterra, mas que eles lhe foram “fielmente” narrados após o seu regresso: “esforçar-me-ei por recordá-los tanto quanto a memória mo permitir” (Castiglione 2008: 14). Castiglione dedica a sua obra a Dom Miguel da Silva, bispo de Viseu, dizendo que lhe envia “um retrato de pintura da corte de Urbino (...) sem adornar a verdade de cores sedutoras” (*ibid.*, 9). Embora ambos os exercícios de memória dos narradores de *Il Cortegiano* e de *Corte na Aldeia* se apresentem de forma diferente, é-lhes comum a asserção de que estão a elaborar uma “pintura”...

de passar ao elogio da milícia, e depois ao das universidades, nos dois últimos capítulos.

Esta criação alegórica, na sua dimensão substitutiva, remete para o vazio da realidade política da época, louvando-se nela o que haveria de admirável na antiga corte portuguesa, e enaltecendo-se constantemente a língua e os valores nacionais.

Rodrigues Lobo já dedicara, como vimos, uma obra anterior, *O Condestabre* (1609), a D. Teodósio, fazendo aí o elogio de D. Nuno Álvares Pereira, ascendente dos Bragança, e cumprindo o hábito vigente de oferecer as suas obras a personalidades ilustres da nobreza. Põe-se também a hipótese de esta obra lhe ter sido afinal encomendada pelo duque de Bragança, que, de qualquer forma, lhe concede uma tença, o priorado do Porto de Mós (cf. Ferreira 2005: 7-71).

O irmão de D. Teodósio, D. Duarte, se bem que português, tinha interesses na corte espanhola, como ilustra o duplo título de marquês de Frechilha e Malagão (CA, 51), e Rodrigues Lobo, em *Corte na Aldeia*, pede-lhe que ressuscite, em cidades de província como Évora, local de retiro da família real, o espírito da antiga corte portuguesa, naquilo que ela tinha de glorioso:

(...) busca a V. Excelência esta Corte na Aldeia, composta dos riscos e sombras que ficaram dos cortesãos antigos e tradições suas, para que V. Excelência a ampare como protector da língua e nação portuguesa, honre como relíquia do sangue real deste reino e a acredite como espelho e exemplo da virtude e partes soberanas dos príncipes passados. (CA, 52)

Consciente da situação de dissolução política da corte portuguesa a favor da corte de Madrid, e da impossibilidade, na época, de revolta nacional, Rodrigues Lobo pretende, no entanto, que a memória da antiga corte portuguesa no seu período áureo, “aquela dourada idade dos portugueses” (CA, 51), de que só ficaram “riscos”, “sombras”, “tradições”, seja recuperada, desta vez, na aldeia. Esta surge, deste modo, conotada como espaço simbólico de pureza de costumes e autenticidade de espírito, aqui associadas às palavras “espelho”, “exemplo”, “virtude”, que caracterizam a figura idealizada do soberano. Rodrigues Lobo situa o seu projecto numa atmosfera favorável

à renovação individual e colectiva, como acontecia com os humanistas (Sá de Miranda, por exemplo, ter-se-á retirado para o campo, desenganado, a fim de se fortificar espiritualmente). Assim, na ficção, as personagens de Rodrigues Lobo são também cortesãos em retiro, seja na velhice, seja transitoriamente, representando um deles, Leonardo, a figura do “desenganado”: “um antiguo morador (...) da casa dos reis (...) fez eleição dos montes para passar neles os [anos] que lhe ficavam da vida. Grande acerto de quem colhe este fruto maduro entre desenganos.”(CA, I, 54-55). Reorganizada a corte pelas aldeias, é necessário manter ali vivas as instituições e os símbolos nacionais, tais como a língua portuguesa e a figura do Príncipe, enquanto espelho da nação.⁶

A “dourada idade dos portugueses” chega até ao tempo da escrita destes diálogos, transposta nos “riscos e sombras” que a obra recupera, ou seja, ela é encarnada pelas vivências passadas das figuras-personagens, na sua ligação à corte: Leonardo era íntimo dos reis, Solino serviu um fidalgo dessa “corte perdida”, e o Doutor Lívio pertence à nobreza de cargo, a dos letrados. Os outros “cortesãos na aldeia” são jovens, e vivem mais de paixões – o arrebatamento poético, no caso de Píndaro, e o arrebatamento amoroso, em D. Júlio – do que, como é de esperar, da sabedoria resultante duma maior experiência de vida. Assim, se D. Júlio pertence à antiga nobreza de sangue, e se de Píndaro, o estudante, não se conhece o estatuto social, são os três homens mais velhos quem melhor transmite os códigos da cortesia portuguesa, e quem ali divulga a *doutrina* que faz deles *exemplos* desse ideal. As personagens são, aliás, configuradas como protótipos, ou seja, elas pensam e agem em conformidade com o “tipo social” que encarnam, quando expõem uma determinada tese ou doutrina. Em relação às teses que defendem, é-lhes necessário ilustrar na prática o que afirmam, seja narrando algum episódio pessoal, seja evocando a lição de alguma personalidade ilustre. Assim se conjugam *doutrina* e *exemplo*. Veja-se, concretamente, como as atitudes e os gestos de delicadeza que as personagens usam enquanto dialogam, vão, ao longo da obra, corroborando as normas de cortesia proclamadas teoricamente.

⁶ “A pessoa real é a cabeça da República (...) E ela fica sendo lei para todos os inferiores, para a imitação dos costumes e virtudes, que no príncipe estão mais certas que em outra pessoa (...)” (CA, XIV, 257-258).

Todos os amigos zelarão pelo bom uso e pela boa divulgação da língua portuguesa enquanto símbolo nacional por excelência, fazendo convergir *retórica da cortesania* e *funcionamento do discurso*. Ao tempo da escrita de *Corte na Aldeia*, grande parte dos nobres portugueses frequenta a corte de Madrid, e são muitos os autores portugueses que então escrevem em castelhano, como antes fizera Jorge de Montemor, na sua *Diana*, ou fará D. Francisco de Portugal, na sua *Arte de Galanteria*.

Como escreve Oliveira França, Portugal tinha saudades do fausto e do poderio da corte manuelina; sem corte, Lisboa foi-se tornando uma “simples capital de província” e “solo Madrid es corte” tornou-se ditado popular na Espanha do século XVII (*apud* Carvalho 1963: 8).

O uso da língua materna torna-se não só símbolo da autonomia da nação, mas também símbolo de excelência do próprio idioma, como língua de cultura e do império, de que compete às letras dar testemunho. Ao longo de *Corte na Aldeia*, há-de afirmar-se repetidamente que a língua portuguesa é tão apta como a latina para todos os usos, no seguimento do pressuposto renascentista de valorização das línguas modernas, na sua autonomização da tutela latina.

Ora, se a língua portuguesa nos identifica como povo e configura a nossa história e a nossa literatura, na sua condição de língua vernácula, a figura emblemática da nação é o príncipe, centro da vida hierárquica da corte. Assim o entende Rodrigues Lobo:

(...) como não pode haver corte sem príncipe, (...) esta o não podia parecer sem que tivesse por si a V. Excelência, (...) como em noites de Inverno ficará às escuras este livro sem a luz e graça que espera comunicar de sua clareza. (CA, 53)

Pode, desde logo, destacar-se a palavra “parecer” a marcar o reconhecimento explícito da encenação de uma corte que, nesta obra, apenas “parece” real, ou seja, cuja construção vai no sentido em que o próprio narrador pressupõe a existência de um “véu” ou de um “filtro” que condiciona a sua leitura.

Por sua vez, a acentuação da dialéctica *claro/escuro e luz/sombra* serve, ao que tudo indica, várias finalidades. “Em noites de inverno” é, nesse sentido, metáfora abrangente da nação que “escurece” por ter, com a absorção castelhana, perdido a sua vitalidade e visto obscurecer-se a figura do soberano, símbolo máximo da sua identidade. Ora, dirigindo-se ao irmão do herdeiro do trono, D. Duarte, o autor do texto pretende ver recuperada a luz que orienta a vida colectiva, de modo a fazer esta “sair do inverno para a primavera”, ou para a *clareza*, regressando à sua *idade do ouro*. Se de Hesíodo (*Teogonia*) ao próprio Rodrigues Lobo, na sua trilogia pastoril, a primavera é eterna como horizonte de perfeição, o autor faz questão de convocar essa dimensão simbólica também em *Corte na Aldeia e Noites de Inverno*. O subtítulo sugere, nesse sentido, a convocação de uma Arcádia em versão invernal, pois a mudança climatérica obriga os dialogantes a recolherem-se em casa, junto ao fogo, o que favorece a actividade dialógica. A atmosfera de idealização permanece, contudo, inalterada, pois tal como acontece com os pastores da Arcádia, trata-se de conversas sobre arte – a da galanteria, neste caso – entre amigos, que visam também, a seu modo, construir pela palavra um universo de perfeição. O Diálogo V contém, por exemplo, um retrato idealizado de uma bela mulher, situada no meio de arvoredo, que é muito semelhante ao da Vaqueira adormecida de *A Primavera* (cf. 1ª Parte, floresta 3). Acresce-lhe a imagem subjacente do país submerso num *inverno* prolongado, o do Interregno, depois da *primavera* que foi a *idade de ouro* das Descobertas portuguesas:

(...) uma corte que, como bonina do mato, a que falta o cheiro e a brandura dos jardins, ainda que na aparência e cores a queira contrefazer, é contudo diferente. Se os ditos destes aldeãos cheirarem a corte, acreditarão o título do livro, e se souberem ao monte, também nela se confessa por corte de aldeia (...) (CA, 52)

Na dedicatória a D. Duarte, Rodrigues Lobo continua a acentuar o binómio *natureza/símbolo*, ao referir-se a uma corte “como bonina do mato, a que falta o cheiro e a brandura dos jardins”, ou ao dizer que se “os ditos destes aldeãos cheirassem a corte, acreditariam o título do livro (cf. CA, 52). Estas metáforas referem-se à imitação que *Corte na Aldeia* concretiza. Uma corte “como bonina do mato” é

uma corte em cenário de *locus amoenus* arcádico, e o trecho “a que falta o cheiro e a brandura dos jardins” remete para o carácter ficcional da encenação de uma acção, a dos amigos reunidos em amena conversação na aldeia, que passa pela representação dos caracteres consubstanciada nas falas das personagens. Rodrigues Lobo dá forma a uma corte imaginada, por oposição, por exemplo, à crónica histórica, ou ao relato de episódios supostamente verídicos, como sucede em *Il Cortegiano*.

Nesse aspecto, se Castiglione refere que o seu texto assenta na recordação de uma realidade que outra pessoa lhe narrou – ou seja, se a escrita da sua obra se realiza, eventualmente, por meio de dois intermediários, a perspectiva de quem lhe narra os acontecimentos, e a força da sua própria memória, quem sabe, voluntariamente mesclada de ficção – Rodrigues Lobo apresenta a sua encenação como criação única, ou sucessão de episódios singulares, embora inseparável do momento histórico e dialogante com muitos outros textos. A corte ficcionada enriquece-se assim pela idealização, e ganha força de alegoria, no seu anseio por um máximo de Virtude e de Perfeição, traços indissociáveis do idealismo pastoril.

Dentro da citação, segmentos como “... ainda que na aparência e cores (...) é contudo diferente...” reportam-se, por sua vez, à dualidade *Natureza/representação da Natureza*, num processo imitativo que extrapola a cópia, que parte do real para o transcender, ao aspirar a um mundo de Perfeição. Algo de semelhante acontece, porventura, n’ *A República* de Platão, construída através da conversação entre mestre, discípulos e amigos, que imita os contornos da verdadeira república de Esparta, conferindo também dimensão alegórica à imitação.

Já o dizer-se que se os ditos dos aldeãos cheirarem a corte acreditarão o livro assenta na expectativa de uma ilusão tão conseguida, ou de uma imagem aparentemente tão verdadeira, que “quase se poderia cheirá-la”, como se poderiam cheirar os jardins antes referidos, ou seja, de uma arte tão conseguida que pareça natural. No entanto, se nos distanciarmos dos “jardins”, vemos que Rodrigues Lobo dá forma circular aos contornos desta ilusão, como que a fechá-la sobre si mesma, pois volta a referir a “corte pintada”, no ante-penúltimo Diálogo, aquando os amigos dela “se despediram com os olhos”, como quem olha de fora para um palco onde, no final

do espectáculo, cai a cortina, que abre para o real. Aliás, a ideia da obra de Rodrigues Lobo funcionar como argumento para um palco, é também assinalada no início do Diálogo XII, quando os hóspedes de D. Júlio gabam a conversação, dizendo que “em tal aldeia se podiam ensaiar os que quisessem aparecer na corte”. Por outro lado, quanto à recepção do leitor, o seu esperado elogio à obra é posto já na boca das personagens, o que atesta a grande perícia técnica de Rodrigues Lobo.

Se em *Corte na Aldeia* o cenário exterior é o do campo, da aldeia, a conversação decorre num *locus amoenus* interior, dentro de casa, depois da ceia, com as personagens reunidas em volta do fogo, à lareira (CA, 20). São, como já vimos, protótipos ou personagens-tipo, quanto à idade e ao estatuto social ou profissional, em que a mais erudita ou autorizada conduz o fio do debate, estando uma parte da prosa, alguns trechos narrativos e descritivos (como o início e o final de cada diálogo) a cargo do narrador.

Apesar de os Diálogos adoptarem, no início, um tom optimista (aparte os comentários irreverentes e críticos de Solino, que abrangem toda a obra, pois lhe compete essa função), o final da obra tende a revelar aspectos mais realistas, de crítica e até de denúncia dos vícios da ascensão do aspirante a cortesão, do “pretendente”, que, para tal, se verá obrigado a usar uma máscara de hipocrisia e dissimulação, como ilustra o Diálogo XIV. A alegoria perde então relevo, ao intensificarem-se os contornos de realidade. Parece, à primeira vista, que Rodrigues Lobo opta por uma completa subversão do ideal preconizado anteriormente, sendo que face e verso, a faceta idealizada e o seu “negativo”, são parte do mesmo todo.

Digamos que há, na conformação do modelo, uma consciência realista e desenganada dos elos que cimentam o convívio da massa de gente que se move no círculo da corte, onde as relações pessoais são muito delicadas, e exigem o máximo cuidado e diplomacia. Como, ao longo da obra, para tudo se dará regra e exemplo, também a vida prática requer o mais prudente conselho da parte das personagens mais experientes e autorizadas, que constroem uma “imagem do mundo cortesão” com intenção tanto pedagógica como crítica. No Diálogo XIV, um dos quatro exercícios de corte é mesmo chamado “o sofrimento e diligência dos pretendentes”.

De qualquer forma, o reparo crítico não se restringe ao sofrimento e às manhas dos pretendentes. Ele engloba também denúncias de maus-tratos à língua portuguesa e de atitudes anti-patrióticas ou, em termos mais abrangentes, denúncias da afectação e da vaidade reinantes, que surgem muitas vezes pela boca de Solino, a personagem mais espirituosa e mordaz. Aliás, ao longo de *Corte na Aldeia*, todas as referências a comportamentos negativos têm a sua importância, pois representam de forma muito concreta o contrário do que é exemplar – logo, o que não se deve fazer. Desde o retrato hipócrita do aspirante a cortesão (CA, D. XIV) até à enumeração dos sete vícios ou “pecados” mais comuns em quem fala perante os outros (CA, D. VIII) ou, ainda, ao conto de cavalaria de Solino, que subverte todas as regras do género (CA, D. X), parece haver quase um prazer especial, por parte do autor, em caricaturar para melhor poder emendar.

Será própria do Barroco a crítica e emenda, tendo a sátira um papel fundamental na correcção da realidade física e humana. Veja-se, nesse sentido, o *D. Quixote* (1605) de Cervantes, que explora de forma magistral o contraste entre realidade e idealização, já que a personagem de D. Quixote encarna, como se sabe, o herói do romance de cavalarias, ou seja, o protagonista de um género em crise, ridicularizado nas suas aspirações. Em *Corte na Aldeia* o debate começará precisamente pelo livro de cavalarias e pela questão da sua actualidade, na perspectiva das personagens (Diálogo I).

II . A estrutura retórica de *Corte na Aldeia*

Em *Corte na Aldeia*, Rodrigues Lobo concilia um tratado de *comportamento cortesão* com um tratado de retórica do *discurso cortesão*, podendo o segundo integrar-se no primeiro, e ambos na moldura do diálogo humanista. Por sua vez, essa teorização do discurso cortesão, em que se anuncia a elaboração de uma “retórica nova” (CA, IX, 183), é toda ela marcada por uma apologia da língua portuguesa, como língua de cultura capaz de responder a todas as exigências da “prática” e da “escritura” (da fala e da escrita) e como aquela que melhor assegura tal finalidade.

Selma Pousão Smith resume de forma bem incisiva o peso da retórica na obra: “Composta, como a *Corte na Aldeia* é, de dezasseis diálogos, destes perfazem a totalidade da *retórica abreviada* de Lobo, sete diálogos, a saber, II, III, V, VIII, IX, X, XI. Isto é, a Retórica domina topicamente nada menos do que quase metade do livro” (Smith 2008: 501). E refere com mais detalhe: “no diálogo X trata-se da *dispositio*; no diálogo IX da *elocutio*; no diálogo VIII da *pronuntiatio*; (...) no diálogo V (...) [trata-se de] um esboço da teoria da *inventio* por redução ao *furor divino* amoroso” (*ibid.* 502).

A componente retórica atravessa e sustenta, de facto, todo o horizonte programático da obra, enformando os códigos e os preceitos da composição literária – particularmente a escrita de cartas (CA, II e III) – a reflexão linguística e o debate sobre tópicos de ética cortesã, como o elogio da liberalidade, entre outros (CA, XII, 242). Assentes no primado da eloquência (cf. Fumaroli 2009) e no cuidado a ter no trato com o destinatário, os preceitos retóricos contribuem para semear a “graça” na conversação, para compor histórias e contos orais e para formular ditos agudos, estes particularmente eficazes na arte de bem captar e seduzir os ouvintes. Embora o destino último de um tal programa de aprendizagem seja a corte, a educação do pretendente deve também passar pelo exército e pela universidade, como preconizam, no seu conjunto, os Diálogos XIV, XV e XVI.

E de que modo tal retórica do discurso cortesão acompanha ou deve acompanhar a vida no mais elevado círculo social da nação, passando pelo próprio

entendimento da “arte literária” como representação da vida? Através do mecanismo da imitação. O cortesão imita o discurso e os gestos dos cortesãos mais antigos e autorizados, e poderá, deverá, também aprendê-los em manuais de cortesania (“por doutrina”, como se dirá várias vezes), que, tal como o presente, se querem eficazes e actualizados. Quanto a imitar a postura dos outros, em *Il Cortegiano*, uma personagem responde a outra que, para adquirir graça, o Estribeiro-Mor de França, além da “natural disposição” do seu corpo, se aplicou a “aprender com bons mestres e a ter sempre perto de si homens excelentes, para captar de cada um deles o melhor que eles sabiam” (Castiglione 2008: 40). É um procedimento semelhante ao dos poetas que imitam os grandes mestres, emulando o que cada um tem de melhor, e renovando ao mesmo tempo, e por essa via, os preceitos teóricos. Por sua vez, a retórica codifica a arte. No caso de *Corte na Aldeia*, a retórica codifica a arte e a vida cortesãs.

Marc Fumaroli apresenta, na introdução a *L'Âge de L'Éloquence*, um pressuposto que esclarece, e nos ajuda a compreender, a estrutura retórica de *Corte na Aldeia*:

(...) la rhétorique était vivante pour les Européens du XVI et du XVII siècle (...). Elle donnait forme à leur langage et à leur conduite, et elle leur donnait de surcroît les instruments qu'il leur fallait pour se rendre compte à eux-mêmes de leurs représentations. (Fumaroli 2009: X)

Deste modo, dentro do paradigma da eloquência então dominante, a imitação é, de alguma forma, recíproca: a arte imita a vida e a vida imita a arte. Veja-se, de forma sucinta, como funciona este paradigma: imitamos os outros e o que nos rodeia para aprender, e, para, de seguida, produzirmos nova expressão. Adoptamos, para esse fim, as leis da retórica, porque elas nos dão as ferramentas de que necessitamos para imitar. Assim, a vida torna-se, de alguma forma, parte integrante da arte e condição da sua sobrevivência e transformação.

É nessa condição de instrumento regulador das práticas e das representações individuais e colectivas, que a retórica, na sua obediência ao princípio da *imitatio* sustenta apreciações como a da verosimilhança e do decoro, quer na *história verdadeira*, quer nos *livros de cavalarias* (CA, I), quer ainda na poesia (CA, V). A

regulamentação dos códigos de comportamento assenta, igualmente, na imitação de “bons exemplos”, desde os heróis de ficção a personalidades reais e ilustres do passado, uns e outros dignos de imitação. “Bons modelos” são, de modo análogo, os poetas e os autores canónicos que devem ser imitados sem servilismo, em “apropriação transformadora” do já feito. Como se lê em epígrafe a este trabalho, o conceito de originalidade nada tem então a ver com o de espontaneidade criativa, “mas com a capacidade de que o poeta dá prova de seguir e fazer seus modelos consagrados reelaborando-os num novo todo (...)” (Marnoto 1997: 331).

Assim, *Corte na Aldeia* constrói-se a partir da imitação de outras obras, e reflecte sobre o seu próprio processo imitativo, da mesma forma que questiona as fronteiras da imitação em obras, géneros ou discursos abrangidos pelo seu comentário crítico. Exemplo desta reflexão é, logo no Diálogo I, a intervenção do Doutor a legitimar o formato da obra, fazendo a apologia do recurso ao diálogo, com a exploração dos códigos próprios do diálogo renascentista:

(...) o melhor modo de escrever são os diálogos escritos em prosa, com figuras introduzidas que disputem e tratem matérias proveitosas, (...) sendo a primeira figura da obra o autor dela; e esse que vá guiando e introduzindo as mais, que sejam apropriadas àquelas matérias de que hão-de tratar entre si. (CA, 65)

Poder-se-á aprofundar a questão da interdependência entre imitação e codificação, atentando em considerações como as de Maria Lucília Gonçalves Pires: “tais textos, com o seu carácter preceptivo, pretendem, por um lado, condicionar a produção literária; mas, por outro, eles são elaborados a partir da análise de uma realidade que lhes é anterior”. São, por isso, “normas que pretendem orientar a produção posterior” (Pires 1996: 15).

No caso de *Corte na Aldeia*, há a dificuldade acrescida de ter que se considerar um passado glorioso, que parece não se estender ao presente. Maior será, pois, a dificuldade em teorizar para o futuro. Porém, Rodrigues Lobo não cita nomes como Gôngora ou Quevedo, tal como cita Cícero e Quintiliano (aliás, pouco cita também

Horácio ou Aristóteles), mas penso poder afirmar que a matéria tratada na obra atesta que conhece bem os autores espanhóis seus contemporâneos e que está a par do que se fala na corte de Madrid⁷.

Nos Diálogos, I, II, III e V são debatidas questões relacionadas com géneros e modos literários. No Diálogo I, a disputa começa por géneros em prosa problemáticos na época, a crónica histórica e o romance de cavalarias. Logo a seguir, no mesmo Diálogo, teoriza-se precisamente o *diálogo*, reflectindo-se sobre as suas características e vantagens para a vida cortesã. Diga-se que a qualidade mais enaltecida no diálogo, enquanto género ou forma literária, reside no facto de ele, sendo escrito, registar a oralidade, ou seja, de reproduzir as falas das personagens, supostamente em toda a sua espontaneidade.

Corte na Aldeia destina-se a preceituar o comportamento do cortesão dos novos tempos – do “cortesão discreto” ou do “discreto” – no ambiente da corte, onde a escrita (as cartas, nos Diálogos II e III) serve sempre a finalidade da conversação. Aliás, as cartas são vistas como a realização dum diálogo à distância. Não admira então que a “prática” e a “escritura” (CA, Diálogo I), isto é, a *arte de bem falar* e a *arte de bem escrever*, obedeçam às mesmas regras e apresentem naturezas tão homogéneas (cf. I, 65-67). Abre-se até um breve debate que, a pretexto de apurar qual delas é a mais nobre, não faz outra coisa senão demonstrar as suas semelhanças e complementaridades (*ibid.*).

Nos Diálogos II e III, trata-se de fornecer uma breve história do género epistolar, para, em seguida, se estabelecerem as regras para a composição e a apresentação das cartas. O Diálogo V lança o debate sobre a poesia, onde o exagero ornamental, já de índole barroca, põe em causa a harmonia do todo, o *decorum*. A arte de bem entretecer histórias, contos e ditos agudos na conversação é objecto de teorização nos Diálogos X e XI.

⁷ Na última página de *Corte na Aldeia*, José Adriano de Carvalho, em nota de rodapé, informa que ficaram para tratar certos temas numa eventual continuação das conversações deste livro. De entre os temas mencionados, um é o dos “cargos, obrigações e ofícios que agora há na corte de Espanha” (cf. CA, 295, nota 30).

A exemplo de alguns tratados antigos, onde a reflexão doutrinária surgia “humanizada” sob a forma de epístola ou de diálogo pedagógico (por exemplo em Cícero, Horácio, ou em diálogos platônicos como *Íon*), em *Corte na Aldeia*, Rodrigues Lobo também “animiza” a sua mensagem pedagógica. Esta toma a forma de um debate entre vários interlocutores, muito vivo, de aparência oralizante, onde há espaço para o registo de opiniões diversas e muitas vezes antagónicas, que parecem decorrer naturalmente do modo de pensar de cada um dos participantes, quando não são outra coisa senão partes de um esquema de discussão dialéctica assente no clássico trinómio tese/antítese/síntese. A pedagogia de Rodrigues Lobo abrange questões de *cortesia* e de *cortesania*, retomando a distinção de José Herculano de carvalho (cf. Introdução), o que significa que, contemplando normas de etiqueta, nelas se não esgota em termos retóricos.

Daqui resultam “duas obras em uma”, pois, se o tratado de retórica pode existir sem ser associado ao ensino da cortesia ou da etiqueta, dificilmente pode acontecer o inverso, já que a sistematização de regras de etiqueta recorre ao paradigma da eloquência, estando esta, por sua vez, alicerçada em normas de retórica. Também em *Il Cortegiano* se discutiam, por exemplo, preceitos para melhor elaborar histórias, contos e ditos na conversação, a propósito dos quais se questionavam os papéis da natureza e da arte, verificando-se, relativamente ao conceito clássico de *graça*, que a sua aparência de naturalidade era, afinal, produto da “arte”, ou seja, do estudo. Um dos cortesãos de Urbino diz, nesse sentido, que a graça consiste em: “dar provas em todas as coisas de uma certa *spezzatura*, que esconda a arte e mostre que o que se faz e diz surgiu sem dificuldade e quase sem pensar nisso”, sendo daí que “deriva sobretudo a graça, porque cada um sabe a dificuldade das coisas raras e bem feitas, ainda que a facilidade nelas cause uma grande admiração” (Castiglione 2008: 41).

Rodrigues Lobo partilha constantemente deste ponto de vista, mas dar-lhe-á maior destaque no diálogo XI, dedicado aos ditos agudos, como veremos adiante.

Do ponto de vista técnico, vemos a *Corte na Aldeia* a ser feita, por assim dizer, *por dentro e por fora*, quer pela voz do narrador, quer pela voz das personagens, o que lhe confere uma dimensão metaliterária. É logo no Diálogo I que D. Júlio sugere que se

faça um debate: “Eu era de parecer que poupássemos esta matéria para gastar a noite, pondo-a em maneira de disputa. E, se a todos parece assim, cada um diga a sua opinião nos livros que mais lhe contentam e das razões que tem para os aprovar (...)” (CA, I, 60).

Ao estabelecer o modelo de conversação a ser seguido entre amigos nestas noites de inverno, D. Júlio faz uma espécie de introdução à obra de Rodrigues Lobo, ou faz, se quisermos, o seu esclarecimento a partir *de dentro* (veremos adiante que frequentemente são as personagens quem fornece ao leitor indicações que, à partida, seriam da responsabilidade do narrador). Solino propõe, entretanto, no final do capítulo, que se concretizem os *diálogos*, e, tornando-se porta-voz do autor da obra, deseja que esta venha a ser bem acolhida pelo público:

Que falta entre vós para que destas noites bem gastadas, destas dúvidas bem movidas e destas razões melhor praticadas, se faça um ou muitos diálogos que, sem vergonha do mundo, possam aparecer nas praças dele à vista dos curiosos e ainda dos murmuradores? (CA, I, 70)

A propósito desta iniciativa de Solino, tinha José Adriano de Carvalho referido na introdução a *Corte na Aldeia*: “Solino, no fundo, propõe o que poderíamos dizer a ilusão poética total, pois “convence” as personagens a assumirem uma função de que, até ali, não parece, pelos vistos, estivessem plenamente conscientes, isto é, a função de figuras...” (CA, 14-15).

Na realidade, ao fazer com que seja uma personagem a propor que se façam diálogos, e a escolher, por assim dizer, o *modus operandi* da escrita da obra, Rodrigues Lobo dá ênfase a um paralelismo existente entre o seu projecto enquanto autor e um suposto projecto das personagens em si mesmas, estabelecendo-se assim duas “molduras estratégicas” na narrativa, ou dois níveis dialógicos distintos. A primeira dessas molduras, organizada “de fora para dentro”, diz directamente respeito à estrutura externa da obra, à forma como o narrador vai construindo o cenário da sua ficção, de acordo com o género em que ela se inscreve, neste caso, a moldura dos *diálogos didácticos*, em ambiente de *locus amoenus*. A segunda moldura, desta vez “de

dentro para fora”, resulta do discurso e dos gestos das personagens, da “ilusão total”, da sua co-responsabilização pelo cumprimento das convenções do “género”, como se elas agissem de forma retoricamente consciente. Na verdade, autor e personagens cooperam, cada um por seu lado, para que a “moldura do narrador” coincida com a “moldura das personagens”. Tal fenómeno funciona, claro, por vontade do autor, que escolhe dar às personagens tal margem de manobra. A meu ver, esta “dupla moldura” corresponde a um dos mais notáveis feitos de Rodrigues Lobo quanto à construção de *Corte na Aldeia*, porque, deste modo, as personagens parecem “sair” e “entrar” do próprio suporte ficcional que as integra e para o qual concorrem.

A pluridimensionalidade da obra, em que se incluem o debate ético e filosófico e o manual pedagógico e retórico, ou seja, as duas grandes unidades integradoras do guia de comportamento áulico, não se limita, no entanto, ao programa de formação do aspirante a cortesão. Os dezasseis diálogos entre os convivas de *Corte na Aldeia* ilustram igualmente o panorama social e cultural da época. Rodrigues Lobo não restringe a conversação entre amigos à doutrinação, mas enriquece também a sua obra com pequenos trechos narrativos, relativamente autónomos, que dão testemunho quer do tempo da escrita, quer de outras épocas, neste caso através da evocação de episódios relativos a homens e mulheres mais ou menos ilustres. Estas narrativas inscritas nos sucessivos diálogos tanto os amplificam como os complementam. A descrição da peregrina irlandesa (CA, V, 123-125) e muitas das histórias e contos de índole diversa que vão sendo relatados a título de *exempla*, também remetem, em casos como este, para o idealismo próprio do universo pastoril.

Esta inclusão de pequenos textos muito bem articulados dentro dum texto maior, distancia, de alguma forma, *Corte na Aldeia* da sóbria matriz do género dos diálogos, que recua a Platão. Em *Il Cortegiano* (1528) já proliferava o mesmo tipo de histórias e contos exemplares a fim de reforçar o intuito pedagógico próprio da prosa didáctica, que conheceria tão significativo desenvolvimento no século XVII. Na obra de Rodrigues Lobo os episódios da vida, quer do tempo da acção, quer reportados a outras épocas, chegam a sugerir um entrelaçar da obra de feição pedagógica com a crónica de costumes (cf. Matos 1997), lembrando, além disso, toda uma tradição

parenética com largo recurso a *exempla*, que adquire invulgar brilho no Padre António vieira.

Rodrigues Lobo pretendeu atingir um patamar muito elevado de elaboração, pois quis que a sua obra instrísse e deleitasse, seguindo o binómio horaciano, por meio duma grande riqueza de construção e de um discurso inteiramente coeso, satisfazendo ainda os princípios do decoro. Talvez seja caso para se dizer que o autor de *Corte na Aldeia* conseguiu rivalizar com outros manuais de cortesia que lhe serviram de modelo, com destaque para *Il Cortegiano*. A esse propósito referiu Francisco Manuel de Melo, em *Hospital das Letras*, pela boca de Quevedo: “A *Corte na Aldeia* que vi sua, avanteja ao conde Baltasar Castiglione, e sua *Ideia dos Áulicos*.” (Melo 1998-1999: 88) É pena que Rodrigues Lobo não tenha tido oportunidade de compor outra série de diálogos, conforme se propõe no final do Diálogo XVI,⁸ pois morre pouco tempo depois afogado no Tejo, num naufrágio. Mesmo sendo comum na época os autores fazerem a previsão da continuação das suas obras, interrogo-me, ainda assim, sobre quais seriam os temas tratados e de que forma o faria⁹.

⁸ “será justo que descansemos um pouco da continuação deste estilo, que, se ao gosto dos curiosos leitores for bem aceito, sairá brevemente à luz outro volume de diálogos” (CA, XVI : 294-295).

⁹ “É mesmo possível pensar que, de acordo com alusões e promessas feitas, dentre os assuntos dessa segunda parte, constassem as *cartas de amor...*, *o jogo contra bordões...*, *mais contos e ditos...*, *louvares de silêncio...*, *cargos, obrigações, ofícios que agora há na corte de Espanha...*, *cumprimentos...*, *visitas a doentes e donzelas...*, *diferenças de infantaria, cavalaria e milícia naval, histórias contra letrados e cortesias...*, *defesa e ilustração de outras profissões...*” (CA, XVI, 295, nota 30).

III . Imitação e retórica: o “cortesão discreto”

1. Imitação literária

A *Corte na Aldeia*, ao propor todo um programa de imitação de modelos, quer para a teorização literária, quer para a formação do discurso e regras de comportamento, é, ela mesma, como se disse, uma obra que imita outras, ou seja, que aproveita e recria matéria anteriormente tratada, tanto sobre programas de formação cortesã, como sobre normas de retórica (cf. CA, 22-28).

A *imitatio* está presente em *Corte na Aldeia*, não só no que se refere à forma dialógica, com a função pedagógica que lhe é inerente, mas também no que toca aos géneros literários cortesãos associados à prática da conversação e ao comportamento dos aspirantes à vida da corte. A eloquência própria da cortesia tem, assim, uma dimensão doutrinária, que deve ser adquirida em textos programáticos como este de Rodrigues Lobo, ou *Il Cortegiano*, entre outros do Renascimento e da Antiguidade.

Ao consubstanciar-se como um programa de comportamento e ética cortesãs, *Corte na Aldeia* dá também grande importância a questões de doutrina ou teorização literária, que os códigos retóricos da época enformam, e onde a colocação da *imitatio* como problema constitui o factor que alimenta e determina a discussão à volta desses códigos. Na introdução à obra, José Adriano de Carvalho refere, com particular incidência, este fenómeno do debate à volta da imitação de modelos poéticos:

Com efeito, Rodrigues Lobo como que elege o género a partir da “experiência” das suas próprias personagens... que, sem que tal se tivessem proposto, se encontram embrenhadas na discussão desse princípio organizador da estética renascentista que é a reflexão sobre a natureza e limites da imitação poética... (CA, 14)

Trata-se, na linha do que ficou exposto, de uma técnica de “concessão de autoria às personagens”, que parecem utilizar as suas palavras para construir a estrutura formal da obra, estabelecendo, ao mesmo tempo, uma correspondência com

o trabalho de construção do autor. Se a reflexão sobre a imitação poética a que se refere a citação, enche páginas e páginas em obras teóricas, Rodrigues Lobo decide colocá-la de viva voz, reportando-a às preocupações filosóficas e ao estatuto sociocultural das suas personagens. Partimos, neste caso, da moldura “de dentro para fora”, como se as personagens se vissem “impelidas” a dialogar acerca da imitação, que hoje dizemos literária, devido ao facto de, em momento anterior, se ter falado “acidentalmente” de livros de cavalarias.¹⁰ Este virtuosismo do “parecer natural” em *Corte na Aldeia* é, de facto, notável.

No que se refere à *imitatio*, desde a Antiguidade Clássica até finais do século XVIII, pode dizer-se que a criação poética e a crítica literária são pensadas através do paradigma da retórica. Porém, o objecto da retórica tende a alargar-se, apontando para a sobrevalorização da elocução e do estilo, o que se tornará particularmente saliente nas poéticas barrocas. Só no século XIX, com o Romantismo, o paradigma da *imitatio* há-de dar verdadeiramente lugar à valorização da espontaneidade criativa e do papel criador do sujeito individual, como salienta Maria de Lourdes Ferraz (1997: 426-431).

O princípio da verosimilhança era de tal modo importante na Antiguidade que Platão, em *A República*, ao projectar uma cidade ideal, afirma que não autorizaria nela a presença dos poetas, pois estes têm a capacidade de imitar dos heróis da ficção comportamentos tanto dignos como indignos, sendo isto inaceitável, por vir a influenciar de forma negativa os jovens cidadãos, que se desejavam exemplares (Platão 2001: III). Já para Aristóteles, a imitação feita através da acção da tragédia é saudável, pois é catártica, devido à identificação do espectador com o drama. Diz ele: “O poeta é imitador, como o pintor”, por isso, imita as coisas “quais são, (...) quais parecem, ou quais deveriam ser.” (Aristóteles 1992: 143) Assim, também Rodrigues Lobo concebe a *Corte na Aldeia* como uma “pintura” que procurará imitar as coisas “quais deveriam ser”.

Para os humanistas, a imitação é, igualmente, pedagógica e ética, sendo que o poeta aprende imitando os melhores modelos, o que o faz desenvolver as suas

¹⁰ Os “livros de cavalarias”, tratados no Diálogo I, são referidos pela primeira vez na p. 57, e dá-se início à discussão sobre os diferentes tipos de livros na p. 60.

qualidades humanas. Por sua vez, para o artista do Barroco, a captação da atenção do leitor faz-se essencialmente pelo deleite que o contacto com o texto proporciona. Como afirma Maria Lucília Gonçalves Pires: “Na busca do carácter específico da poesia e da sua função própria, afirma-se a beleza como traço essencial da imitação poética. O poeta é aquele que faz ver a beleza do mundo” (Pires 1996: 17) Trata-se, portanto, de “iludir”, mais do que transpor o real para a arte, e assim se justifica o “império da metáfora” como expressão de “um ideal poético de metamorfose das coisas, de visão transfigurada do mundo” (*ibid.*, 22).

Se em *Il Cortegiano* a ideia de *sprezzatura*, cara a Castiglione, dissimula a técnica, revestindo-se a arte de uma aparência de naturalidade, a arte barroca nem sempre dissimula a presença do artifício, muitas vezes o expondo de forma exacerbada. Assim, no Diálogo V, relativo aos “encarecimentos”, em que a construção de metáforas recorre invariavelmente às “pedras preciosas”, o debate centra-se nas formas de representação natural ou ilusória da natureza, em saber qual das duas é mais legítima e “verdadeira”, e na discussão da sua pertinência relativa, como veremos.

A função pedagógica de *Corte na Aldeia* assenta no paradigma da imitação, na medida em que a aprendizagem tanto de comportamentos como de preceitos retóricos e literários passa pelo estudo dos “bons modelos”, poéticos, históricos, cortesãos, que permanecem no património da humanidade como exemplos a seguir. Aliás, o paradigma clássico, com o uso uniformizado do latim, tocava a universalidade cultural, e espíritos de diversos países reuniam-se em entidades de carácter colectivo, como, por exemplo, a “República das Letras” dos humanistas.

Em relação ao universo áulico, no Diálogo I, os livros de cavalaria, que elogiam as artes da nobreza de sangue, são avaliados quanto à necessidade da sua presença e ao peso que lhes deve ser concedido num manual de comportamento cortesão. Conclui-se, então, que eles já não são tão bem recebidos pelo público mais erudito neste início do século XVII, quando pecam por excesso de inverosimilhança, sendo, porém, resgatados como úteis por Leonardo e Solino, quando se trata de apreciar a sua boa linguagem e os bons exemplos de comportamento que transmitem.

As referências à “história verdadeira”, nos Diálogos I e II, não deixam, igualmente, de fora muito do que se refere à corte, aos reis e príncipes portugueses, aos apelidos dos antepassados e às armas e brasões, com o significado que lhes é próprio, como realça D. Júlio (cf. CA, I, 60-61). Ainda que “à conta dos enterrados se escrev[a]m algumas vezes tão grandes mentiras”, como afirma Solino (CA, I, 61), a leitura das crónicas históricas recupera também para esta época “às escuras” a identidade da nação.

Quanto à matéria de doutrinação retórica presente em *Corte na Aldeia*, ela guia-se pelos preceitos de retórica clássica, onde cabem nomes como os de Aristóteles, Horácio, Cícero e Quintiliano. Por outro lado, Rodrigues Lobo será, segundo creio, o primeiro que, entre nós, põe por escrito uma definição de *agudeza* (cf. Castro 2008: 77), conceito que se tornará dominante no Barroco. Em *Corte na Aldeia* constrói-se uma “retórica nova” que louva os princípios da retórica clássica, mas que também antecipa e legitima realizações retóricas que serão características do Barroco. Se Rodrigues Lobo é um autor de transição, faz todo o sentido que este seu projecto contemple o que, por retrospectção e por antecipação, preenche a finalidade em causa: a formação de um cortesão para os novos tempos.

Corte na Aldeia é, no seu todo, uma obra percorrida por uma certa ambiguidade na selecção de novos modelos, sendo que o autor ora condena, ora aplaude as novidades. Por exemplo, embora Rodrigues Lobo se preocupe em teorizar a *agudeza*, que em si contém algum teor de obscuridade – “como em enigma”, dirá, em relação às cartas de disparates (CA, III, 101) – ele não deixará de enunciar cinco princípios ou leis, assentes na clareza e na objectividade, para uma “retórica nova abreviada” que, afirma, “poderá servir para todas as línguas” (CA, IX, 183-184), o que significa o retomar do princípio da universalidade, próprio do paradigma clássico.

Enquanto condena o exagero no uso das metáforas na poesia e sobretudo a sua banalização, no Diálogo V, Rodrigues Lobo aplaude o esplendor dos ditos agudos na conversação no Diálogo XI. A meu ver, há um sentido para tais opções, que reside na função pedagógica da arte, segundo o preceito horaciano do “educar e deleitar”, assim como na noção de decoro, ou seja, no princípio de unidade e coesão da obra de arte. Os exageros praticados na composição poética interferem com o decoro do poema,

com a sua unidade interna e com a noção de verosimilhança, enquanto os ditos agudos na arte da conversação tendem a tornar a comunicação mais eficaz, pois os seus artifícios captam e seduzem os ouvintes, constituindo assim fonte acrescida de persuasão.

No Diálogo I, e recorrentemente ao longo da obra, os amigos insistem, a par da teorização retórica, em fazer o elogio da língua portuguesa, nestes tempos de usurpação castelhana, prosseguindo o espírito dos elogios anteriores, saídos da pena dos humanistas portugueses. As “defesas e ilustrações da língua” marcaram a experiência renascentista europeia, na sua legitimação das línguas vernáculas como línguas de cultura, em tudo capazes de rivalizar com o latim, encontrando-se também associadas, em casos como o do português, à sua afirmação como língua do Império (cf. Silva, 2005).

Assim, em *Corte na Aldeia*, tanto se denunciam os maus tratos à língua portuguesa, como se enaltecem as vantagens que ela tem por contraposição ao latim, que prevalece todavia como referência, ao defender-se, em relação à “prática” (a fala), no Diálogo IX, que os vocábulos portugueses se revelam “de melhor uso” (CA, IX, 184-186). Quando se fala nas cartas missivas, nos Diálogos II e III, o assunto torna ao uso preferencial do português (CA, II, 73), enquanto se realça a importância de as cartas serem o mais cortesãs e actualizadas possível em termos do protocolo, que acolhe já realizações de agudeza, como as “cartas de disparates” (CA, III, 101).

Inesperadamente, no Diálogo XIV, com a teorização cortesã quase concluída, Solino parece romper com a dimensão alegórica do programa em curso e, como que saltando da “moldura de dentro” para a “moldura de fora”, desce à realidade do presente, e, enquanto porta-voz do autor da obra, afirma:

(...) se o insino de corte se houver de pintar pola têmpera velha, e tratar somente do cantochão dos seus estilos e gentilezas ninguém dará melhor conta disto que o senhor Leonardo, porque se achou no paço ainda em tempo que éramos troianos e viu luzir o que agora está cheio de ferrugem. Mas se houver de falar ao moderno, em que é tudo de outra freguesia, receio que lhe fique muito por dizer. (CA, 255)

Este é o grande problema pedagógico de *Corte na Aldeia*: os amigos projectam um programa de formação para o cortesão do futuro, mas as suas vivências da experiência cortesã estão no passado, no “tempo em que éramos troianos”, ou seja, na época que a obra refere também como “dourada idade” dos portugueses. E como não se podem colher directamente exemplos no presente, em tempo de anexação, há que inventar esse espaço de encontro do passado com o futuro. Imitar-se-ão talvez as práticas da corte de Madrid ? Ou imitam-se mais concretamente os preceitos de outros tratados de cortesia, todos anteriores? Se Leonardo e o Dr. Lívio já frequentaram a corte e se retiraram agora para o campo, perguntamo-nos qual será a corte que o “mancebo” D. Júlio virá a frequentar. Faz, pois, sentido que Rodrigues Lobo tenha conferido ao seu projecto uma dimensão alegórica de cunho patriótico.

Rodrigues Lobo dá-se conta das áreas problemáticas em que esse horizonte metafórico se esbate e, quando tal acontece, remete a sua preocupação para a fala das personagens, nomeadamente de Solino, o crítico por excelência. Afinal, muitos dilemas da obra são partilhados por autor e personagens, sabendo-se que estas tomam, frequentemente, atitudes pretensamente autorais para resolver essas situações. Veja-se o passo em que D. Júlio contradiz o Doutor, no que se refere à relação entre os gestos e a fala, dizendo que a sua lição “é contrária à polícia da corte, aonde é regra que o homem há-de falar com a língua e ter quieto o corpo e as mãos”, ao que o Doutor Lívio responde: “Eu concertarei essa regra com as minhas” (CA, VIII, 168). Outro exemplo curioso é o de os letrados não dominarem a escrita de cartas: “Nunca retóricos (...) souberam escrever cartas, se as sujeitaram às leis da oração” (CA, III, 92), donde, segundo a “nova retórica”, se citam apenas três regras para elas. (CA, III, 90) Estes são declaradamente espaços favoráveis à emergência da “nova retórica”, ponto de chegada da minha reflexão, na Terceira Parte deste trabalho.

2 . Imitação de comportamentos

O protocolo de comportamento que constitui todo o programa de formação do aspirante à corte não faz sentido a não ser quando centrado na figura do príncipe. A

obra de Rodrigues Lobo desenvolve-se por etapas, que vão do Diálogo I ao XVI, cada qual mais próxima do cenário concreto da vida na corte e do convívio com o soberano. Se a obra começa por enunciar preceitos sobre géneros literários, aspectos linguísticos e retóricos da conversação, passa depois à elaboração de regras de comportamento a adoptar na presença do príncipe (Diálogo XIV) em que tudo há a imitar, da postura aos gestos. O aspirante a cortesão é, nesse sentido, como um livro a ser escrito, ante o exemplo especular do príncipe. A doutrina de *Corte na Aldeia* pretende configurar e, posteriormente, de forma mais ou menos explícita, criticar, a própria situação do pretendente à corte, que, no seu trato com o círculo dos que gravitam em torno do soberano, se vê tentado a desenvolver recursos de intriga, dissimulação e lisonja, a fim de cair nas boas graças dos poderosos.

Se a nobreza, antes guerreira e confinada aos seus domínios territoriais, passa, sobretudo a partir do Renascimento, a viver na corte, o pretendente a cortesão, que pode ser originário da burguesia abastada, terá que imitar o que o nobre aprendeu no seu meio natural (cf. CA, XVI, 289-290). Nos séculos XVI e XVII, o perfil do cortesão ideal torna-se mais apurado, e já não basta ao pretendente frequentar a corte, é-lhe necessário tornar-se um exímio cortesão por arte e doutrina, factores que lhe assegurarão um comportamento pautado pela graça, pelo requinte, e por um irrepreensível sentido de ocasião, ou seja, pela capacidade de fazer a coisa certa no momento certo, mostrando discrição e prudência. O modelo é, agora, precisamente, o do “cortesão discreto”, em que se inscrevem tais aptidões, e, para as personagens de *Corte na Aldeia*, às vezes, apenas “o discreto”, como vimos atrás, nas palavras de José Herculano de Carvalho.¹¹

No Diálogo IV, intitulado “dos recados, embaixadas e visitas”, a composição da figura do “perfeito embaixador” assemelha-se muito à do cortesão em geral, ao incidir na postura e na eloquência, sendo que o cortesão se pode tornar embaixador, primando ambos pela capacidade de persuadir, mover e obrigar, próprio do orador (cf. CA, IV, 107-109). Importa lembrar que os embaixadores provêm das famílias mais ilustres do reino e, dentro dos ilustres, são os mais discretos cortesãos. Referindo-se

¹¹ A denominação de “cortesão discreto” já está presente em *Il Cortegiano*, quase um século antes de *Corte na Aldeia*.

ao terceiro exercício de corte, “a comunicação dos estrangeiros”, ou seja, a missão de embaixador, que é assumida por “homens de muito sangue e calidade” ou “de muita prudência e valor”, Leonardo reveste tal experiência de uma “variedade” de contactos que “deleita e enriquece o entendimento e a memória do que é bem nacido”. O “muito sangue” e o bom “nascimento” ainda são factores dominantes na carreira do embaixador, a quem, mais do que qualquer outro, compete o contacto da nação com a variedade do mundo, evidenciada pela Expansão. Assim, ele conhece “as gentilezas de outras cortes, as leis de outros reinos, a beleza e serviço de outras damas, o estilo de outros reis, e, finalmente, os costumes e institutos de outras gentes” (CA, XIV, 257).

Os Diálogos da segunda metade da obra, referentes à conversação, estabelecem uma retórica do discurso que preceitua a arte de comunicar com os outros na corte. Pela maneira de conversar, pela eloquência dos gestos, da voz e da postura se distingue o cortesão mais apto a viver na corte. Esta eloquência é, por sua vez, imitação e transformação de modelos antigos: “... ao movimento e graça do falar chamou Marco Túlio [Cícero] *eloquência do corpo* e Quintiliano disse que com todas as partes dele se há-de ajudar a prática”, esclarece o Doutor (CA, VIII, 168).

A *actio* de Cícero e Quintiliano passa pela voz e suas inflexões, pela declamação, pelos gestos, dos braços, das mãos, e o seu uso comedido, e também pela expressão facial, pelo movimentos dos olhos (CA, VIII, 169-171). Conclui-se que esta doutrina convém tanto aos oradores da Antiguidade como aos pregadores a partir da era cristã e depois ao “discreto” na sociedade de corte. A eloquência vai-se transfigurando de contexto em contexto, mantendo o seu substrato retórico, e vai-se actualizando à medida que para ela surgem novas funções.

Finalmente, depois de o aspirante a cortesão ter aprendido a conversar com arte, a escrever cartas cortesãs e a encarnar a figura do “perfeito embaixador”, chega o momento de aprender a viver na proximidade do príncipe e dos que o rodeiam. É no Diálogo XIV que Leonardo afirma:

De maneira que, per razão, lei e força, os príncipes são mais observantes das leis divinas e humanas, mais sóbrios, temperados, recolhidos e honestos. (...) os príncipes *por criação e natureza* são mais beninos, liberais, magnânimos, justos... (...) E como é próprio dos homens de bom nascimento e

inclinação (...) tendo diante de si e no alto da vista, um espelho tão claro como é o seu príncipe (...) participam *da mesma doutrina*. (CA, 260, sublinhados meus)

(...)

E, assim, o que entra *nesta pretensão*, que é dos que andam mais perto do serviço do príncipe, (...) em todas as acções *o imita*; aprende a arte, o jogo, o exercício em que o rei se ocupa, para que sendo nele extremado, *seja muitas vezes escolhido e faça degraus à sua pretensão*. (CA, 262, sublinhados meus)

Constrói-se, deste modo, o exemplo icónico da figura do príncipe, sagrado por direito divino, como espelho irradiante de virtudes, que iluminará o comportamento dos seus súbditos em efeito de pirâmide, de cima para baixo, e do mais nobre ao mais humilde, como quem ensina, com maior proximidade os nobres, e à distância os humildes, sendo que a educação do príncipe é pensada com o maior cuidado. São sobretudo conselheiros da corte que escrevem os *Espelhos de Príncipes*, embora muitos outros eruditos tenham dedicado obras literárias de outro género ao seu príncipe. Por exemplo, Camões dedica *Os Lusíadas* a D. Sebastião, e, no contexto das reflexões que se sucedem ao longo dos vários cantos, adverte-o em relação aos maus conselheiros que o rodeiam.

Nos excertos transcritos, porém, Rodrigues Lobo concilia duas versões do modelo de cortesão diferentes. Na primeira citação está presente a faceta idealizante, à maneira de Castiglione, que contempla tanto o príncipe quanto os cortesãos que o rodeiam, homens “de bom nascimento e inclinação”, em quem o “bom nascimento” rege a “boa natureza”. Na segunda citação, já se retrata o pretendente a cortesão com ironia crítica que se diria barroca, como aquele que entra neste jogo com o objectivo de ser “muitas vezes escolhido” em tudo o que “faça degraus à sua pretensão”. Aqui, a atitude do aspirante a privar com o príncipe é oposta: ao primeiro o “bom nascimento” bastava, já que a “natureza” providenciava a sua boa formação; ao segundo, nascido provavelmente aquém, impõe-se que escale os “degraus” que a sua “pretensão”, ou o seu calculismo, achem necessários.

Se o príncipe aprende por doutrina e educação a ser o primeiro do reino, no seu círculo devem incluir-se os melhores conselheiros, ministros e embaixadores, que devem, reciprocamente, e por maior força de razão, imitar também o seu exemplo. Já

no Diálogo II, o Doutor Lívio narrara o seguinte episódio, entrando, mesmo no início da obra, num registo irónico, por se tratar duma imitação disparatada:

Em corte do imperador Carlos V, andando ele indisposto, lhe mandavam os médicos comer borragens, por ser erva medicinal para a sua infirmitade e porque os fidalgos e titulares a viam de ordinário na mesa imperial, sem advertirem a ocasião por que se fazia, veio a valer entre eles muito e a fazerem mil iguarias daquela erva (...) (CA, II, 81)

Neste episódio, o acto de imitar não reflecte uma atitude calculista, mas sim ridícula, pois nela não há discernimento para ajuizar apenas o que é susceptível de ser imitado. Este exemplo chama a atenção para a importância do discernimento, que, tal como o *decoro*, é uma das principais virtudes do “discreto”. Inúmeras vezes, ao longo da *Corte na Aldeia*, são estabelecidas pelos amigos as regras que enformam a doutrina em questão, surgindo em seguida exemplos satíricos que assinalam um exagero na aplicação dessas regras, como é agora o caso. Como tenho dito, parece haver também a vontade de construir constantemente um “avesso” do “exemplo”, a fim de ilustrar com toda a nitidez o que não deve ser feito, ou mesmo, o que é “vício” por oposição a “virtude”. Com efeito, para se ser “discreto” não basta cumprir normas e protocolos, é preciso utilizar o livre arbítrio, para, com discrição e prudência, adequar as normas tanto às circunstâncias, quanto à própria individualidade. Mais uma vez, aqui, imitar não é copiar, mas extrair do modelo o que é adequado ao sujeito e ao contexto.

A absolutização da figura do príncipe, assente na visão da sociedade como uma pirâmide, que tem por vértice o soberano, passa por muitos séculos de literatura simbólica e alegórica e tem o seu auge no século XVII, na figura do monarca consagrado por direito divino (cf. Buescu 1996; Maravall 2011). Outra metáfora relativa à nação é a do corpo humano, consubstanciada no *corpo místico da nação*, segundo o modelo de Hobbes (*Leviathan*, 1651), em que a cabeça corresponde ao príncipe, o coração e os olhos aos juizes e magistrados, as mãos aos nobres, e os pés ao povo (cf. Buescu 1996: 208-209). Ei-la na versão de Leonardo:

A pessoa real é a cabeça da república, como escreve Plutarco; e nenhuma cousa na terra há sobre ela mais do que a lei, a que deve obedecer. E

ela fica sendo lei para todos os inferiores, para a imitação dos costumes e virtudes (...). (CA, XIV, 257)

A sociedade de corte do Antigo Regime assenta em séries de metáforas, como esta ou a do tabuleiro de xadrez, pois são elas que melhor representam, em termos de convenção, os seus modos de funcionamento. São metáforas que ilustram uma coesão social *ideal, virtuosa, exemplar*, digna de ser imitada, em que todos os súbditos são interdependentes, concorrendo, nessa sua inter-relação, para o bom funcionamento do todo. Tais metáforas integram-se num “discurso que suporta as estratégias de legitimação do estado na Época Moderna”, assentando “num corpo retórico e simbólico restrito, que implica um constante reemprego de fórmulas e citações, imagens e metáforas” (Buescu 1996: 254).

Se *Corte na Aldeia* é reconhecidamente o primeiro tratado de formação cortesã em Portugal, a ideia do príncipe como espelho, modelo por excelência da *res publica*, tem origem bem mais remota. O género literário dos Espelhos de Príncipes, oriundo da Antiguidade e codificado na Idade Média, alcança grande expansão no Renascimento, e inspira obras como, o *Relox de Príncipes* (1529) de Antonio de Guevara, não esquecendo o atípico *O Príncipe* (1532) de Maquiavel. Sendo um tipo de literatura geralmente criado por conselheiros da corte e dedicado aos seus soberanos, a obra-modelo que terá fixado o género é a italiana *De Regimine Principum* (1287), de Egídio Romano. Em Portugal, e na corte de D. João III, surgem também duas obras paradigmáticas, a de António Pinheiro, *Da [Creação] dos Príncipes* (1545) e a de Francisco Monçon, o *Libro Primero del Espejo de Principe Christiano* (1544) (cf. Buescu 1996: 19-21).

Lembre-mos de que em *Corte na Aldeia* a faceta especular também se encontra presente, como vimos, logo na dedicatória a D. Duarte:

(...) busca a V. Excelência esta Corte na Aldeia, (...) para que (...) [a] honre com relíquia do sangue real deste Reino e a acredite como espelho e exemplo da virtude e partes soberanas dos príncipes passados. (CA, 52)

Rodrigues Lobo pede, deste modo, a D. Duarte que “acredite” a sua obra como “espelho” e “exemplo” de “virtude”, à maneira dos *Espelhos de Príncipes*, só que, desta vez se trata de uma obra composta pelos “riscos e sombras” da antiga corte dos seus antepassados. Se a família real portuguesa, em circunstâncias adversas, não pôde tomar posse do trono, ela não deixa de continuar a representar a identidade da nação. A imagem do príncipe “como protector da língua e nação portuguesa”, deve, pois, inspirar as reuniões de “cortesãos na aldeia”. Sendo assim, a *Corte na Aldeia*, como “espelho do príncipe a haver”, poderá ir além do plano alegórico e tornar-se um incentivo genuíno a que os súbditos reajam à perda da independência.

D. Duarte inspira o livro, mas, na realidade, só o vemos presente na dedicatória, pois ao longo de *Corte na Aldeia* surgem, a título de exemplo, referências a outros príncipes de outras épocas, mas não se volta a evocar D. Duarte, nem D. Teodósio. Mesmo no Diálogo XIV, intitulado “Da criação da Corte”, os exemplos apontados correspondem, brevemente, a alguns príncipes portugueses mais antigos e, largamente, a outros príncipes da história mundial. Rodrigues Lobo opta, de facto, por não comentar de modo concreto a situação política e social do presente, embora os preceitos definidos para regular a vida do “discreto” na corte retratem uma parte desse universo, cabendo à ironia, ou mesmo à sátira, a sua denúncia e propósito de correcção.

Leonardo, a quem cabe pronunciar-se sobre a imitação dos soberanos, pelo seu saber de experiência feito, refere que há na corte quatro modos de exercício: o primeiro é “o trato do príncipe”; o segundo, “o decoro e veneração com que se servem as damas”; o terceiro, “a comunicação com os estrangeiros”; e o quarto, “o sofrimento e diligência dos pretendentes” (CA, XIV, 256-257). Para além do círculo dos que rodeiam o príncipe, o aspirante a “cortesão discreto” deve também completar a sua educação frequentando a universidade e a milícia. São esses “os três exercícios nobres em que os homens se ocupam, apuram e engrandecem” (CA, 255).

Numa obra em que gradualmente se vai apurando a imagem de uma “corte perfeita”, representada por sinédoque no comportamento do “discreto”, o estatuto exemplar dessa figura mantém-se até ao antepenúltimo capítulo. É no Diálogo XIV, no contexto da teorização dos quatro exercícios de cortesania, que o tom optimista de Leonardo, o antigo morador da “casa dos reis”, se transforma em tom pessimista,

revelador de uma atitude de crítica e denúncia, por vezes sarcástica, das “diligências e sofrimentos” dos pretendentes à corte. Diz ele:

O quarto exercício é o sofrimento e diligência dos pretendentes, que, para tirarem fruto de seus serviços, auções e requerimentos, se acolhem ao amparo dos Grandes, ao favor dos ministros, à companhia dos criados, e se sujeitam a todos os encontros e avisos que padece quem pede, sustentados no doce engano de uma esperança que lhes sai muitas vezes mentirosa. (CA, XIV, 257)

A denúncia não é, neste caso, feita por Solino, mas por Leonardo, que revela tal miséria humana de forma resignada, como uma inevitabilidade. Assim, como se não pudesse esconder a outra face da idealização presente até aqui, o autor denuncia, pela voz de Leonardo, a dura realidade da vida dos pretendentes, quando “se acolhem ao amparo dos Grandes”.

Leonardo aconselha então, ironicamente, ao pretendente todo um conjunto de regras de bem proceder: “a primeira cortesia e a mais humilde seja a sua, o riso sempre na boca, os oferecimentos na língua, os olhos só no seu intento” (CA, XIV, 267), para logo concluir: “Enfim, [o pretendente] é ornado de todas as partes boas de que se pode prezar o homem bem nacido quando as tenha por natureza e costume, como os pretendentes as fingem e guardam por necessidade” (CA, XIV, 268).

Neste último trecho, sugere-se que o aspirante está em pé de igualdade com o aristocrata, quando, ao nascer, é de boa índole. Porém, como a boa índole é rara, e o caminho ascendente que procuram está cheio de “encontros e avisos que padece quem pede”, os pretendentes, na sua maioria, degeneram, pois tendo perdido as “partes boas por natureza e costume”, forçosamente “as fingem e guardam por necessidade” (CA, XIV, 257). Deste modo, assiste-se a uma verdadeira inversão do modelo, em que o que era *bom porque verdadeiro* se torna *mau porque fingido*.

A impressão de realidade é aqui muito poderosa, sugerindo a existência de uma fractura entre ficção e realidade, ou seja, entre a visão das coisas “como era bem que fossem”, parafraseando Solino, no Diálogo I, a propósito dos livros de cavalarias (CA, 62), e tal como são agora, nas palavras de Leonardo. Longe das paródias de Solino, constantes ao longo da obra, o Diálogo XIV é, neste aspecto, o mais desconcertante.

Solino, com os seus comentários irónicos e realistas, já vinha, com efeito, sugerindo ou revelando a outra face de muitos dos ideais e exemplos apresentados pelos outros dialogantes, ao privilegiar um registo mais popular, abundante em máximas e rifões. Porém, nesta etapa, é mesmo através das palavras de Leonardo, e não de Solino, que Rodrigues Lobo fornece um retrato sarcástico que é demonstração pela negativa do bom caminho:

E no que toca à moderação das paixões naturais, ninguém as traz mais registadas do que o pretendente, porque dos cinco sentidos e três potências usa desta maneira: Vê tudo e olha pouco. Vigia, porque, como dizem, a quem vela, tudo se lhe revela, mas, com os olhos no que procura, dissimula o que vê; ouve e não escuta (...). (CA, XIV, 268)

Tal como a alegoria ou a metáfora, também a ironia implica o relacionamento entre dois planos, o da realidade e o do seu deslocamento de sentido, no caso da ironia, por subversão. Metáfora e ironia, na sua diferença, acabam por assentar numa interacção de enunciados díspares, no contexto do Barroco.

O percurso do aspirante já não é delineado na dimensão alegórica que caracterizava a primeira parte de *Corte na Aldeia*, mas aparentemente sob o olhar da mais crua realidade. Assim, o que a realidade nos mostra é um percurso inverso ao do exemplo, tão irremediável como o facto de uma moeda ter duas faces. A “arte da prudência” mostra-se assim corrompida por estar apenas ao serviço do interesse pessoal. E a “moderação das paixões”, tópico de comportamento relevante na sociedade de corte, é aqui levada ao extremo, uma vez que “ninguém as traz mais registadas do que o pretendente”, mas para mostrar o seu contrário, como é próprio da ironia.

O retrato do pretendente em acção, assenta, nesse sentido, em vários paradoxos: “Vê tudo e olha pouco”; “com os olhos no que procura, dissimula o que vê”; “ouve e não escuta”. Nestas três frases, a primeira parte de cada uma contradiz totalmente a segunda. Podemos “ver” e “ouvir” por acaso, porque essa informação vem ao encontro dos nossos sentidos sem o desejarmos, mas “olhamos” e “escutamos” com intenção de recolher informação sensorial. Se estivéssemos a visualizar este retrato, veríamos certamente o pretendente a adoptar duas expressões

diferentes no contexto de cada uma das três acções. Quando “com os olhos no que procura, dissimula o que vê”, o pretendente, forçosamente, apresenta uma segunda expressão facial diferente, em tempo imediato à primeira, o que confere movimento ao seu rosto, exigindo, em consequência, maior capacidade imaginativa por parte do leitor. Quase que vemos a passagem de uma fisionomia a outra, como numa arte animada, no teatro, por exemplo, ou, se quisermos, numa pintura cubista, em que o mesmo pescoço comporta duas faces, uma a olhar num sentido, a outra noutro diferente.

Finalmente, a expressão “vigia, porque, como dizem, a quem vela, tudo se lhe revela”, sendo um provérbio popular, a sua sabedoria parece ser neste momento muito mais útil ao pretendente do que qualquer preceito de cortesia, dos muitos já debatidos, o que, a meu ver, denota também aqui uma intenção irónica de Rodrigues Lobo.

Este aspirante a cortesão “pintado” pela negativa ilustra também uma estratégia retórica que será muito cara ao barroco, a da conciliação de opostos, que passa aqui pelo seu desdobramento múltiplo, como num jogo de espelhos. Em suma, compara-se para criar diversidade, para fomentar interpretações diversas, para potenciar o significado do real.

A meu ver, a explicação para a mudança de tom no discurso de Leonardo, ao contrário de pretender desencorajar o aspirante, tem a ver com o facto de o querer alertar para a realidade das relações sociais na corte. Se até agora o aspirante a cortesão foi investido dos mais excelentes preceitos teóricos para que pudesse triunfar usando a “arma” da eloquência, ele deve também ser alertado para o facto de ser igualmente muito importante que contacte com a lição prática do que são as relações sociais dentro de um núcleo de poder, como é a corte, residindo a prudência na arte de fazer escolhas. O tacto e a dissimulação são, aliás, características também preceituadas nos manuais dedicados às relações sociais, como acontece em muitas obras de Gracián. A este propósito, afirma Leonardo que “os homens estão já desenganados de quão pouco valem merecimentos” e que a experiência lhes tem mostrado “a verdade daquele rifão que [diz que] *cada um dança segundo os amigos que tem na sala (...)* (CA, XIV, 267).

Os trechos em tom irónico surgem, neste capítulo, intercalados com os que adoptam um tom realista, de denúncia, como é agora o caso. Mais uma vez, o rifão popular é a expressão linguística que melhor ilustra o sentimento de amargura e de pessimismo por parte de Leonardo, o “desenganado”, agora em tempos de Interregno.

Há, no entanto, uma tónica comum a todo o programa proposto para a formação do cortesão, que é a da necessidade de representar, de ser actor, tanto de dissimular, como de encenar, com voz, gestos e expressões do rosto, um dito agudo, executado na ocasião propícia.

SEGUNDA PARTE: DOUTRINA E EXEMPLO

I. DA “PRÁTICA” E DA “ESCRITURA”

1. Os *diálogos* em prosa

O *diálogo* renascentista que enforma a prosa didáctica de *Corte na Aldeia*, na sua aproximação ao binómio horaciano *ensinar/deleitar* e na sua relação privilegiada com a fala, é abordado e teorizado logo no final do primeiro diálogo, subintitulado “argumento de toda a obra”. Combinam-se assim *doutrina* e *exemplo* nas razões do Dr. Lívio:

(...) o melhor modo de escrever são os diálogos escritos em prosa, com figuras introduzidas que disputam e tratam matérias proveitosas (...), sendo a primeira figura da obra o autor dela; e esse que vá guiando e introduzindo as mais, que sejam apropriadas àquelas matérias de que hão-de tratar entre si. E, além de ser este estilo mais claro, mais vulgar, mais excelente, inclui em si a lição de todos os outros modos de escrever, como o são os da história verdadeira e fingida, das artes liberais e mecânicas, das ciências e disciplinas necessárias (...) eu tenho para mim que aquela é a melhor escritura que, com mais perfeição e viveza, imita a prática e conversação dos homens, porque assim como a melhor pintura é a que mais se parece com a obra da natureza a que quer contrafazer, assim a melhor escritura é a que retrata com mais semelhança a fala e conversação dentre os amigos. Nos poemas tinham os poetas antigos que o mais levantado era a tragédia por a imitação natural da prática com introdução de figuras, junto com a gravidade, peso e tristeza dos sucessos trágicos. E, porque também a variedade é a que mais costuma entreter e deleitar o ânimo dos homens e esta é mais certa e mais própria nos diálogos, me parece que no gosto deles serão melhor recebidos. (CA, I, 65-66)

Este discurso de caracterização dos diálogos por parte do Doutor surge quase no final do Diálogo I, que, ao antecipar o argumento da obra no seu todo, demonstra como se irá processar o debate dialéctico daqui em diante, anunciando também muitas das temáticas a serem tratadas. O parágrafo transcrito é, também ele, numa escala mais pequena, resumo dos tópicos tratados no Diálogo I, assim como é provido de algumas das “asserções de carácter poético” que ecoarão ao longo de *Corte na*

Aldeia. Vão referir-se os géneros e modos literários a tratar, desde logo “os diálogos em prosa”, as características das suas “figuras”, do “autor” e das “matérias” abordadas. Surgirão outros como a “história verdadeira e fingida”; como a “poesia”; em termos de poética afirmar-se-ão alguns pressupostos, recorrentes ao longo da obra, tais como o de que “a melhor escritura” é a que “imita a prática”, e o de que “a melhor pintura é a que mais se parece com a obra da natureza”, ou o de que a “variedade” é essencial para “deleitar” sendo que, assim, os diálogos serão “melhor recebidos”. E como este primeiro diálogo é exemplo para todos os outros, ele é o que mais se parece com uma lição escolar, pela forma como, no final, Solino faz o “sumário” da “matéria” tratada (cf. CA, I, 70).

Em comum com a tragédia, teorizada por Aristóteles, os *diálogos* em prosa têm a imitação da fala dos homens e a conversação. Porém, aqui, na visão do Dr. Lívio, os diálogos são apreciados porque possuem a vantagem da variedade, como já foi dito, que deriva da diversidade de opiniões e de testemunhos das várias vozes presentes, sendo a variedade mais propícia, como nos diz, a “entreter e deleitar os ânimos dos homens”.

Se os *diálogos* são um género oriundo da Antiguidade, que tem em Platão o seu expoente máximo, eles não se aproximam, então, tanto da experiência da realidade quotidiana como o farão os *diálogos* renascentistas. Os diálogos platónicos consistem em conversas provavelmente reais (Platão reconstituiu o pensamento de Sócrates) mas de certa forma idealizadas, pois tratam sempre de temáticas elevadas, em que é o mestre quem detém o melhor argumento e a melhor eloquência, enquanto os diálogos renascentistas estão muito mais próximos da conversação quotidiana entre iguais, ou entre amigos, e daí procede o realismo dos intervenientes. Em *Il Cortegiano*, matriz do género no século XVI, os interlocutores são figuras reais, em conversas supostamente recordadas. O *diálogo* preenche assim uma função social indispensável ao homem educado dos séculos XVI e XVII, que é o cortesão, e não mais o filósofo, como em Platão.

Os *diálogos* escritos no Renascimento servem a forma social da conversação, que redundará num ideal de comportamento que é, como fomos vendo, o do

“cortesão discreto”, paradigmático no Barroco (cf. Carvalho 1963). A elaboração do diálogo obedece ao código da cortesia, no sentido em que os participantes falam uns com os outros usando esse tipo de deferência, próprio do universo áulico, ao transpor para a conversação as formas da polidez que são teorizadas ao longo da obra, sempre dentro do espírito do binómio teorização/demonstração prática, e no respeito pelo princípio do *decorum*. Leonardo, por exemplo, não se encarrega das cartas de amor, porque tal não seria adequado à sua idade.

Finalmente, e como se depreende já do excerto apresentado, Rodrigues Lobo faz também o elogio da forma adoptada na estruturação do seu próprio projecto, *Corte na Aldeia*, que, no seu propósito de teorização e demonstração prática, escolheu o *diálogo* para se constituir. Como salienta Píndaro, “serão melhores os livros que (...) com alguma engenhosa novidade tratem de matérias políticas e engraçadas; de corte, de aldeia e de qualquer sujeito aprazível” (CA, I, 65). É caso para nos interrogarmos: a que “engenhosa novidade” se referirá Rodrigues Lobo? A resposta mais óbvia será a da “invenção”, por sua iniciativa de uma “retórica nova” da língua portuguesa (CA, IX, 183), uma “retórica abreviada” que poderia “servir a todas as línguas” (*ibid.*, 184). A adjectivar a retórica está, pois, a palavra “nova”.

A forma dialógica é, sem surpresas, o único tópico com algum desenvolvimento neste primeiro Diálogo, a par do “famoso” Elogio da Língua Portuguesa, também ele não submetido a debate dialéctico, já que todos os intervenientes concordam na excelência do género dialógico, na sua função pedagógica, tal como na excelência da língua, como temas a tratar em *Corte na Aldeia*. Segundo o Dr. Lívio, o diálogo “inclui em si a lição de todos os outros modos de escrever” (CA, I, 65), ou seja, o debate dialéctico pode transportar em si o questionamento acerca da natureza de todos os outros géneros, sendo-lhes por isso superior, facto que vai sendo confirmado ao longo da obra. Além disso, e como vimos no Capítulo dedicado à estrutura retórica de *Corte na Aldeia* (Primeira Parte, II), as personagens referem-se constantemente à construção que vai sendo feita à medida que elas vão discursando. Nesse sentido, o texto em si é simultaneamente *processo* e *produto* da conversação, ou seja, conversação e teorização convergem no mesmo acto.

Aristóteles diz que a épica e a tragédia imitam a natureza humana, mas que “a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopeia”, acrescentando-lhes “a melopeia e o espectáculo cénico”, sendo que se pode “extrair [várias] tragédias de qualquer epopeia” (Aristóteles 1992: 147). Os diálogos, por sua vez, herdaram da tragédia a imitação directa da fala entre interlocutores, prestando-se por isso melhor à regulação do novo “género” ou “modo” do Renascimento e do Barroco, o da “conversação galante”. Se os diálogos retomam uma matriz dramática, dentro deles se narram contos e histórias (estas na perspectiva das personagens), e se antecedem ou sucedem as falas por intervenções narrativas ou descritivas (estas pela voz do autor).

À caracterização dos diálogos não falta também a referência clássica à célebre analogia entre poesia e pintura, *ut pictura poesis*, retomada de Simónides de Ceos por Horácio (cf. Horácio 1984: 109), e aqui pela voz do Dr. Lívio, que quer enaltecer a excelência da fala: “assim como a melhor pintura é a que mais se parece com a obra da natureza”, assim também “a melhor escritura é a que retrata com mais semelhança a fala e a conversação dentre os amigos” (CA, I, 65-66).

Na linha de Aristóteles, Rodrigues Lobo afirma, portanto, que os diálogos provêm da tragédia, devido às semelhanças da composição. Lembremos, novamente, o que foi dito pelo Doutor: “Nos poemas tinham os poetas antigos que o mais levantado era a tragédia, por a imitação natural da prática, com introdução de figuras, junto com a gravidade, peso e tristeza dos sucessos trágicos” (CA, I, 65-66). A questão das afinidades entre ambos os géneros não é, porém, muito desenvolvida, e o argumento desloca-se para a questão da “variedade”, que constituirá, como é sabido, traço maior da poética barroca. A variedade, como se lê no texto, “é a que mais costuma entreter e deleitar o ânimo dos homens” (CA, I, 66), compreendendo esta os diversos temas escolhidos para discussão, a diferença de opiniões que dela surgem, ou as múltiplas ilustrações de tópicos por via de contos e histórias exemplares.

Acrescenta-se assim ao binómio horaciano, que equilibra o “ensinar” com “deleitar”, o “entreter”, associado à arte amena da conversação. Porém, se o carácter ético do diálogo escrito passa, em *Corte na Aldeia*, da finalidade filosófica antiga a finalidade doutrinária de índole cortesã, a vertente do “ensinar” mantém-se como a mais importante. Rodrigues Lobo acolhe, nesse sentido, com entusiasmo, a matriz clássica e humanista da conversação erudita entre pares, que “o Humanismo, com a

sua certeza sobre o valor exemplar da palavra, desenvolveu”, como salienta José Adriano de Carvalho (CA, 11).

Se o objectivo de Platão, em *A República*, era formar por palavras a cidade ideal, o de Rodrigues Lobo é, a seu modo, formar o “perfeito cortesão”, cuja configuração exemplar, em termos de erudição e virtude, pressupõe também um horizonte metafórico ou alegórico, ainda que o pendor idealizante vá alternando, em crescendo para o final da obra, com a denúncia da outra face da “virtude cortesã”, como se viu no final da Primeira Parte.

Após a apologia da forma dialógica, quando se trata de averiguar se é melhor ou “mais nobre” a fala ou a escrita, pretexto para expor as virtualidades de cada uma, estabelece-se uma breve oposição dialéctica, para no fim se realizar a síntese dos dois pontos de vista, ao afirmar-se, pela voz de Leonardo, que ambas têm igual valor (CA, I, 67). É ainda curioso verificar que, tanto no argumento pró “prática” como no argumento pró “escritura”, ambas as formas de expressão são definidas da mesma maneira, isto é, como “artes”, pois o comportamento cortesão aqui preceituado consiste na capacidade de realizar as duas coisas a partir das mesmas regras. O escrever, afirma o Dr. Lívio, “não é outra coisa mais do que suprir com um instrumento por meio da arte e das mãos, o que com a voz não se pode exprimir”, ao que D. Júlio responde que antes lhe parece mais digno o que o homem “alcançou por arte que o que adquiriu por uso” (CA, I, 67). Assim, pela boca das personagens, as duas formas de expressão assumem idêntica valorização e o debate resulta, por isso, um tanto forçado. A comprová-lo estão as palavras de Leonardo, a pôr fim à discussão: “Porém, deixando isto por averiguar, pois com tanta galantaria e agudeza está tocado o que baste, quero que passemos adiante” (*ibid.*).

Para Rodrigues Lobo, não é imperativo debater cada um dos temas até à exaustão, pois tal cansaria o leitor. Di-lo, pela voz do Doutor, e de forma muito expressiva, no final da obra:

Até nos gostos (tornou o doutor) a muita continuação causa fastio, polo que os autores discretos, por não cansarem com ele o juízo dos curiosos, dividem seus volumes em partes, e essas em capítulos e outras divisões, que com a novidade e brevidade facilitem a leitura. (CA, XVI, 294).

Também o autor, e sobretudo ele, tem que ser um “discreto”, pois deve estar atento à recepção do seu livro. E a fórmula para o “bem escrever” é a mesma que para o “bem conversar”, pois trata-se, em ambos os casos, de entreter, surpreender e ensinar o interlocutor. Para tal, recorre-se à galanteria e à agudeza, movendo o leitor ao espírito e ao riso, apenas no “que baste”, sem nunca cansar. Por fim, a própria caracterização do leitor é sintomática – “os curiosos” – sendo que “curiosidade” significa, a meu ver, uma vontade de descobrir, às vezes de soslaio, algo que, para o receptor, é deveras interessante, intervindo assim o autor a nível das suas emoções.

No que se refere ao elogio da língua portuguesa, tratado em seguida, é o uso que faz com que se conservem certos vocábulos na configuração do que se prefigurarão como uma “retórica nova” da língua portuguesa (cf. CA, IX, 183). Se é o *uso* que determina a brevidade, a clareza e a propriedade – os três pilares da “nova retórica” – é à *arte* que compete tornar o discurso eloquente, como a seu tempo veremos.

2 – Elogio da língua portuguesa

No famoso elogio da língua portuguesa em que, no Diálogo I, se reiteram tópicos e argumentos de outras “defesas e ilustrações” da língua materna¹², como acontece para outras línguas novilatinas, é interessante verificar como Rodrigues Lobo salienta agora os aspectos da língua que melhor servem a prática cortesã, através das palavras do Dr. Lívio, com a sua autoridade de letrado:

E verdadeiramente que não tenho a nossa língua por grosseira, nem por bons os argumentos com que alguns querem provar que é essa. Antes é branda para deleitar, grave para engrandecer, eficaz para mover, doce para pronunciar, breve para resolver e acomodada às matérias mais importantes da prática e da escritura. Para falar é engraçada com um modo senhoril, para cantar é suave

¹² Vejam-se, por exemplo, o *Diálogo em louvor da Nossa Linguagem* (1540), de João de Barros, ou o *Diálogo em Defesa da Língua portuguesa* (1574), de Pêro Magalhães de Gândavo.

com um certo sentimento que favorece a música, para pregar é sustanciosa, com uma gravidade que autoriza as razões e as sentenças, para escrever cartas nem tem infinita cópia que dane, nem brevidade estéril que a limite, para histórias nem é tão florida que se derrame, nem tão seca que busque o favor das alheias. A pronúncia não obriga a ferir o céu da boca com aspereza, nem a arrancar as palavras com veemência do gargalo. Escreve-se da maneira que se lê, e assim se fala. Tem de todas as línguas o melhor: a pronúncia da latina, a origem da grega, a familiaridade da castelhana, a brandura da francesa, a elegância da italiana. Tem mais adajos e sentenças que todas as vulgares, em fé da sua antiguidade. E se à língua hebreia, pela honestidade das palavras, chamaram santa, certo que não sei eu outra que tanto fuja de palavras claras em matéria descomposta quanto a nossa. E, para que diga tudo, só um mal tem: e é que, pelo pouco que lhe querem seus naturais, a trazem mais remendada que capa de pedinte. (CA, I, 68-69)

À semelhança do extenso elogio dos diálogos, já referido, também este parágrafo congrega um elogio, uma defesa, e o resumo da matéria relativa ao uso da língua tratada ao longo da obra, com ênfase para os temas da “prática” e da “escritura”, a nível dos géneros referidos. A rematar este discurso, não falta a crítica sentenciosa, mostrando aqui também o negativo desse retrato idealizado da língua portuguesa, o dos maus tratos a que a sujeitam os “seus naturais”.

Assim, as partes da retórica clássica, que consistem em *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*, são adaptadas à conversação cortesã, que, na língua portuguesa, encontra tudo o que é necessário à plena realização da *arte* que lhe é própria. Diz o Dr. Lívio: “E verdadeiramente que não tenho a nossa língua por grosseira. (...) antes é branda para deleitar, grave para engrandecer e eficaz para mover.” As formas verbais “deleitar, engrandecer e mover” referem-se a uma *elocutio* da persuasão, quer pela razão, quer pelos afectos e paixões. Quanto a outras qualidades que lhe atribui o Doutor, pode dizer-se que a fórmula “breve para resolver” passa pelo exercício da *agudeza*, pela valorização da *brevitas*, enquanto afirmações como “substanciosa para pregar, com uma gravidade que autoriza as razões e sentenças”, parecem resumir, por antecipação, a arte dos conceitos tão apreciada na parenética barroca. As suas propriedades no capítulo da *actio* também se adequam às maneiras do cortesão: “para falar é engraçada, com um modo senhoril”, e “é suave para cantar”; destaca-se aqui a *graça*, tão cara à cortesia. Frases como “para

escrever cartas não tem infinita cópia que dane, nem brevidade estéril que a limite” e “nas histórias, nem é tão florida que se derrame, nem tão seca que busque o favor das [línguas] alheias” reiteram a mesma qualidade cortesã, que se resume ao equilíbrio da composição narrativa; “escreve-se da maneira que se lê e assim se fala” assinala, por sua vez, a semelhança e a correspondência entre a escrita e a fala, já debatida no capítulo anterior.

Segue-se a comparação com outras línguas, destinada a conferir à língua portuguesa o prestígio linguístico e histórico que faz com que ela possa honrar a nação a que pertence, nas suas relações de parentesco, real e suposto, com as línguas antigas (grego, latim e hebraico) e, de entre as línguas modernas, de grande influência cultural, como o castelhano e o toscano. Às línguas clássicas – latim e grego – junta-se assim a “santidade” do hebraico, ao serviço de uma prestigiosa ancestralidade do português, que lhe confira um lugar de destaque entre as línguas modernas. Considera, por isso, Rodrigues Lobo que ela tem “de todas o melhor”, como se lê no trecho apresentado.

A ancestralidade da língua portuguesa é identificada com a ancestralidade da nação: “tem mais adajos e sentenças que todas as [línguas] vulgares, em fé da sua antiguidade”, pretendendo o autor de *Corte na Aldeia* demonstrar que o português nada tem a invejar a qualquer outra língua, antiga ou moderna, sendo por isso, língua excelente para que o cortesão-embaixador a utilize ao serviço da nação, dentro e fora do reino.

No Diálogo III, dedicado às cartas, e no que se refere à questão da propriedade da linguagem, Rodrigues Lobo elogia a utilização de adágios, reportando-se a expressões como “braço de mar” ou “língua de fogo”, quando estes são de uso corrente: “há metáforas e translações tão usadas e próprias que parecem nascidas com a mesma língua, que como adajos andam pegadas a ela”; deste modo, “se entendem da carta mais cousas do que tem escrito de palavras”, e assim será ela “mais breve e cortesã” (CA, I, 94). Tal facto não causa espanto, pois os adágios, na sua dimensão metafórica, operam a fusão de dois conceitos diferentes, em benefício do sentido.

Brevidade e cortesania conjugam-se, deste modo, na construção da “retórica abreviada” defendida por Rodrigues Lobo.

II. Fronteiras da mimese: questões de poética

1 . “História verdadeira” e “história fingida”

A discussão acerca dos gêneros literários concentra-se nos três primeiros Diálogos e no Diálogo V, que abordam, respectivamente, a “história verdadeira” e a “história fingida”, o diálogo, enquanto forma escrita e oral, a epistolografia e a poesia. Os gêneros literários fornecem, no contexto, matéria propícia ao debate próprio da conversação cortesã, que passa também pela reflexão crítica sobre os preceitos ou convenções “literárias”. Dos restantes diálogos constam registros e formas que interessam à obra apenas na sua realização oral, tais como contos, histórias, e ditos agudos.

O debate em torno da prosa narrativa, das suas qualidades e defeitos, inicia-se, no Diálogo I (“Argumento de toda a obra”), com um reparo de Leonardo, antigo cortesão e dono da casa, que se refere ao seu jovem amigo, o estudante Píndaro, nestes termos:

(...) cada vez que o ouço, me parece um livro de cavalarias. Se ele tivera encantamentos escuros, castelos roqueiros, cavaleiros namorados, gigantes soberbos, escudeiros discretos e donzelas vagabundas, como tem palavras sonoras, razões concertadas, trocados galantes e períodos que levam todo o fôlego, pudera pôr a um canto o Amadis, Palmeirim, Clarimundo e ainda o mais pintado de todos os que nesta matéria escreveram. (CA, I, 57-59)

Leonardo equipara, assim, o arrebatamento poético de Píndaro ao exagero, ou “desmesura”, dos acontecimentos que põem à prova as qualidades do herói nos livros de cavalarias, férteis em “palavras sonoras” e “períodos que levam todo o fôlego”. Só nestas condições, um novo autor “pudera pôr a um canto o Amadis...”, mencionado-se ainda outros nomes de heróis famosos de livros de cavalarias: Palmeirim, Clarimundo.

Leonardo refere este gênero, o dos livros de cavalarias e todo o seu aparato, numa perspectiva de louvor e admiração. Porém, a resposta de Píndaro, visado na

comparação, é a seguinte: “Se abrisse as asas para compor livros, não houveram de ser de patranhas” (CA, I, 59). A *Corte na Aldeia* situa-se numa época em que o género já se encontra muito desacreditado. As virtudes dum cavaleiro num torneio traduzem uma mentalidade ultrapassada, pois o cavaleiro-guerreiro medieval já não tem lugar numa época em que a nobreza se forma e vive na corte, dando o paladino lugar ao “cortesão discreto”. Leia-se, a propósito, Isabel Almeida: “menosprezos de letrados humanistas marcam a avaliação de um género julgado menor, não contemplado na codificação literária institucional, e privado do prestígio que uma matriz antiga então podia conferir” (Almeida 1993: 98). A eles se juntam os historiadores que, por outro lado, reconheciam a existência de

(...) contaminações possíveis entre as narrativas fabulosas e a história, a tal ponto que os protestos de verdade frequentes nas crónicas, conjugados com a aversão às “patranhas” cavaleirescas, terão provavelmente sido uma das muitas expressões que assumiu a procura de um mais preciso e idóneo estatuto para a história. (Almeida 1993: 98)

Píndaro é apologista da opinião dos “letrados”, o que está de acordo com a sua condição de estudante e com as origens clássicas do seu nome, Píndaro, não nos dizendo Rodrigues Lobo que ele pertença à nobreza, seja ela de sangue ou de toga. Leonardo dá réplica a Píndaro, retoma o elogio dos livros de cavalarias, e assim se encadeia o debate: “nem me parece com razão a vossa desconfiança, nem podeis fazer tão pouca conta dos livros de cavalarias e dos famosos autores que os escreveram e que mostraram neles a sua boa linguagem com toda a perfeição” (CA, I,59). Ao longo dos debates, a “boa linguagem” será sempre realçada e louvada, e estarão permanentemente em causa as regras para elaborar cada tipo de discurso com a máxima perfeição. “Boa linguagem” e “perfeição” são, pois, palavras-chave no contexto.

Segue-se a intervenção do Dr. Lívio, doutor em leis, que, tal como Píndaro, reage como então se esperava de letrados e humanistas, considerando mal empregado o esforço investido em “cousa de tão pouco interesse” (CA, I, 59) que, na sua opinião, só atraí ociosos. Leonardo responde ao Doutor que as “histórias fingidas” podem interessar a quantos não sejam filósofos ou juristas, estes sim, autores de

obras que são “repositórios de trapaças, opiniões e conselhos muitas vezes ruins” (CA, I, 60).

Quanto ao outro género em debate, a “história verdadeira”, este é desde logo criticado por Solino, que não perdoa à historiografia as prováveis mentiras, o que nos remete para as já aludidas “contaminações possíveis entre as narrativas fabulosas e a história”, assinaladas por Isabel Almeida. A apreciação de cada um dos géneros varia, assim, consoante a categoria social da personagem por ela responsável. Deste modo, e corroborando a interacção das molduras “externa” e “interna”, antes referidas, D. Júlio propõe:

Eu era de parecer (...) que poupássemos esta matéria para gastar a noite, pondo-a em matéria de disputa. E, se a todos parece assim, cada um diga a sua opinião nos livros que mais lhe contentam e das razões que tem para os aprovar; e deste modo, ou afeiçoados ou convencidos, saberemos os que são de maior gosto ou utilidade. (CA, I, 60)

A sugestão de D. Júlio contempla o binómio horaciano *ensinar/deleitar*, e remete, igualmente, para a reflexão aristotélica no que se refere à questão da verosimilhança. Como se pode ler na *Poética*: “não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa, diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. (...) quer dizer: o que é possível [suceder], segundo a verosimilhança e a necessidade” (Aristóteles 1992: 115). Assim, o relato histórico preocupar-se-á com uma verosimilhança assente em factos e documentos, “as coisas que sucederam”, enquanto a ficção procurará uma aparência de verosimilhança, no quadro do que “poderia suceder”.

Após a apologia dos livros de cavalarias por Leonardo, é a vez de D. Júlio fazer o elogio dos livros de “história verdadeira”, rematando a exposição do seu ponto de vista com o seguinte comentário: “E, na verdade, nenhuma lição pode haver que mais recreie e aproveite que a que sei que é verdadeira, e, por natural, ao desejo dos homens deleitosa” (CA, I, 61). O fidalgo D. Júlio, nobre de sangue ou de linhagem, possui a visão social própria do seu estado, não duvidando por isso da autenticidade da crónica histórica, enquanto Solino, homem do povo e próximo do tipo literário do

“gracioso” (que nesta obra personifica e anuncia já a visão crítica e satírica própria do gosto barroco, tem da historiografia uma percepção negativa: “no que toca à verdade, certo é que à conta dos enterrados se escrevem às vezes tão grandes mentiras que lhes não levam vantagem os fingimentos de histórias imaginadas” (CA, I, 61). Nesse sentido, escreve ainda Isabel Almeida:

Circunstâncias de elaboração das crónicas (em franca dependência de patronos), a componente encomiástica que tradicionalmente as enformava, a própria necessidade considerada de se traçarem ali exemplos de vida, tudo podia contribuir para condicionar, deformar, filtrar o relato dos factos – vertiginosamente subjectivados e convertidos em ficções (...) (Almeida 1993: 101)

A distinção aristotélica entre “as coisas que sucederam” e “as que poderiam suceder” não se reflectia, por conseguinte, com grande rigor no contexto em apreço. Desta forma, em *Corte na Aldeia*, a avaliação crítica de ambos os géneros ou modos de contar – “história verdadeira” e “história fingida” – varia consoante as personagens, a sua condição social e a função que mantêm ao longo da obra. Em seguida, a opinião pessoal de todos e de cada um converge, no entanto, para uma síntese, no que toca à necessidade de verosimilhança adequada em ambos os casos. Resolvido o conflito, a questão, daqui em diante, mais do que a da verosimilhança em si, será a da sua eficácia.

Se a “história verdadeira” mente, como referiu Solino, a “história fingida”, mentindo, assumidamente, não deixa, por sua vez, de impor um padrão superior de verdade, que persuade e comove o leitor. Prossegue ele: “estou melhor com os livros de cavalarias e histórias fingidas, que, se não são verdadeiros, não os vendem por esses; e são tão bem inventados que levam após si os olhos e os desejos dos que os lêem” (CA, I, 61). Solino representaria, assim, os “aficionados” que vêem este modo literário e os seus heróis como “espelhos de heroísmo”. Assim: “À acusação de desmesura quimérica nas aventuras traçadas, respondiam alguns autores com um trunfo: a possibilidade de uma leitura alegórica, capaz de dar acesso a virtudes veladas pela aparência” (Almeida 1993: 97).

Nesta fase do debate, já todos os intervenientes concordam com o facto de que a “história verdadeira” e a “história fingida” comportam em si um lado inverosímil “necessário”, próprio da sua dimensão exemplar, pois, como afirma Aristóteles, “na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade” (Aristóteles 1992: 145).

Colocada então a questão da exemplaridade, os amigos preocupam-se agora em apurar qual dos dois tipos de prosa narrativa é eticamente mais útil, ou seja, mais didáctico. Continua Solino: “No livro fingido contam-se as cousas como era bem que fossem e não [como] sucederam e assim são mais aperfeiçoadas”; por isso, “os livros bem fingidos como verdadeiros obrigam” (CA, I, 62).

Em suma, e quanto à “imitação dos feitos heróicos”, as virtudes/defeitos dos livros de cavalarias consistem na “boa linguagem” *versus* o exagero de peripécias, enquanto as virtudes/defeitos das crónicas históricas assentam no relatar de acontecimentos reais *versus* o facto de se mentir nesse relato. A verosimilhança surge, deste modo, associada à vocação pedagógica das obras, ao seu carácter exemplar, discutindo-se, em última instância, qual dos dois géneros apresenta um maior grau de verosimilhança, se os livros de cavalarias, se a historiografia, a fim de se apurar qual deles é mais didáctico. Concluo ainda com Isabel Almeida: “O conceito de verosímil depende do género que se aprecia e é em função do mundo em cada obra sugerido que pode ser ponderado.” (Almeida 1993: 103)

É o Dr. Lívio quem, sintetizando o debate, impõe regra à sobrevivência de cada um dos “géneros”, em função do imperativo da verosimilhança: “Resta agora que o que escreve história seja verdadeiro e não terá Solino de que o repreender nela. O que compõe fábulas seja verosímil, e não terei eu razão de o reprovar” (CA, I, 63). Ainda assim, o Doutor não resiste a encerrar o debate dando ênfase ao seu ponto de vista, ao reiterar que “a história verdadeira apascenta os doutos, adelgaça os grosseiros, (...) e a todos dá fruto a sua lição” (*ibid.*, 64).

Deste modo, a articulação consensual de ficção e história reside num princípio de verosimilhança que, em circunstância alguma, poderá pôr em risco o princípio do decoro. Pode talvez dizer-se que o debate se iniciou sob a tutela de Aristóteles: “O

poeta representou impossíveis. É um erro – desculpável, contudo, se atingiu a finalidade própria da poesia (...)”(Aristóteles 1992: 143), para terminar com Horácio: “Geralmente a princípios solenes e onde se prometem grandes coisas, para obter mais efeito, qualquer remendo purpúreo se lhes cose, (...) ali, porém, não cabiam tais descrições” (Horácio 1984: 53).

Rodrigues Lobo, no consenso obtido pela voz do Doutor Lívio, apela a um meio-termo, a uma prudente moderação na composição artística: se é próprio de um género como o livro de cavalarias o exagero nas peripécias, assim seja, faz parte dos seus códigos, porém, mesmo entre elementos fabulosos, convém manter algum bom senso, não se lhes deve “coser” “qualquer remendo púrpureo”. É caso para se dizer: há que tornar um género que comporta elementos inverosímeis verosímil no seu decoro.

Finalmente, parece-me que, para lá da reflexão dialéctica que põe a tónica na coerência retórica do *decorum*, se coloca também, em sentido mais lato, o problema da idealização dum certo universo, com finalidade ética e pedagógica. A própria *Corte na Aldeia* “pinta” um mundo idealizado, de transfiguração do real, com personagens exemplares, que debatem ideais éticos e pedagógicos visando a perfeição. Fará sentido, também neste caso, a “história fingida”? Terá a alegoria mais força do que um relato verídico, como pretende Solino ao afirmar que “os livros bem fingidos como verdadeiros obrigam” (CA, I, 62) ?

Centrado na poesia e na arte poética, tal como se encontram no Diálogo V, o capítulo seguinte prosseguirá a questionação dos limites da *imitatio* na *Corte na Aldeia*.

2 . Poesia e arte poética

A certa altura do debate em torno do contraponto “história fingida/história verdadeira”, no Diálogo I, Solino menciona o ofício do estudante Píndaro, a sua veia poética arrebatada, e logo o Dr. Lívio lembra o compromisso já assumido pela

assembleia, de exclusão da poesia. A explicação virá pela voz do próprio Píndaro, que proclama as origens divinas da poesia, colhidas em grandes modelos doutrinários, que vão de Platão a Cícero ou a Santo Agostinho:

(...) como exceptuastes Livros Divinos, nesse número devem estar os dos poetas que mereceram este nome (...). E Platão quando deles escreve, lhes chama divinos intérpretes dos deuses, possuídos de espíritos celestes, donde Marco Túlio [Cícero] tirou os louvores com que os trata. Orígenes afirma que a poesia é uma virtude espiritual, que inspira os poetas e lhes enche o ânimo e o entendimento de uma divina força. Santo Agostinho lhes chama teólogos para cantarem os louvores divinos. Diziam os filósofos antigos que, se os deuses falassem, seria em verso, trazendo exemplo do oráculo de Apolo e das Sibilas. Cassiodoro diz que a poesia tomou princípio da Divina Escritura. De maneira que, por autoridade de tão grandes varões, nunca os livros de poesia podem vir em competência com os de que atègora tratastes, que doutro modo já estivera concluída a diferença. (CA, I, 64)

A autoridade de Platão, evocada à cabeça dessa lista de “grandes varões” em que se funda o reconhecimento das origens divinas da Poesia, lembra-nos aqui a forma como, pela voz de Íon, o poeta é definido como “coisa leve, alada, sagrada” que “não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão (cf. Platão 1988: 51-53).

A poesia é, pois, “dom divino” (*ibid.*) e o arrebatamento do poeta (o “furor poético”) uma das quatro espécies de “furor”, lembradas por Isabel Almeida: “Este furor reparte [Platão] em quatro espécies. O primeiro é o *poético*, o segundo misterial, o terceiro profético, o último *amatório*” (Almeida 1998: 34, sublinhados meus). Se o tema dos “Livros Divinos” foi introduzido por Píndaro no diálogo I, o Diálogo V trata dos “encarecimentos namorados”, e a matéria não é outra senão uma reflexão acerca da poesia de raiz neoplatónica e petrarquista, na sua afirmação conciliadora do humano e do divino, através da *imitatio*.

Ora, se o “furor poético” é realizado na arte, o “furor amoroso” resolve-se na procura do par correspondente. Assim o diz Platão n’*O Banquete*, pela voz de Aristófanes, quando refere que “Zeus cortou todos os homens em dois” e que,

realizada tal divisão, “cada uma das partes lamentando a outra metade, foi à procura dela”, sendo o amor a ânsia da plenitude de um “todo uno” (cf. Platão 2003: 60-65).

Feliciano falará, adiante, em “desvario” da linguagem poética dos enamorados. José Adriano de Carvalho comenta, então, em nota de rodapé: “Feliciano equaciona aqui uma questão importante: a do furor amoroso e sua tradução literária, ou seja, o furor poético, explicando como a um amor que transforma a realidade pela sua desmesura deva corresponder uma linguagem “inverosímil” (CA, V, 127). Esta será, justamente, uma questão fundamental a desenvolver ao longo do presente capítulo.

O pretexto para o debate toma aqui a forma de uma pequena narrativa em que se conta como D. Júlio foi à caça e deparou com uma belíssima mulher a pentear o cabelo, junto a uma fonte, “como em espelho” (CA, V, 124). O retrato hiperbolizado desta figura feminina segue o código petrarquista, na sua orientação descritiva de cima para baixo, do céu para a terra, segundo os cânones da *effictio*, e surge enquadrado por um *locus amoenus*, onde a presença da fonte é, igualmente, um elemento da tradição, recorrentemente associado à experiência amorosa nas cantigas de amigo. Igualmente conhecido é o motivo do mancebo que vai à caça, e é “caçado” pelo amor (CA, V, 123-125).

Com efeito, o início do Diálogo V inaugura na obra um longo momento de prosa descritiva, depois de o Diálogo I ter começado com um momento de prosa narrativa, igualmente enquadrado, como vimos, por uma moldura de *locus amoenus* de cunho pastoril. De resto, os textos narrativos mais extensos da obra correspondem a histórias e contos exemplares apresentados pelos intervenientes.

A descrição que constitui o retrato de Peregrina, única personagem feminina com presença efectiva em *Corte na Aldeia*, retoma elementos compositivos próprios da poética petrarquista, porém, com uma carga metafórica eventualmente mais exuberante, neste início do século XVII. Se a paisagem em que a peregrina se insere corresponde aos cânones do *locus amoenus*, e a descrição da sua figura segue a ordem da *effictio*, não faltam também à paisagem elementos cénicos da *natureza* poeticamente tão recorrentes, como “serra”, “mar”, “fonte”, “penedos”, “sombra”, “verde rama”, oriundos já do lirismo trovadoresco. Com a finalidade de levar os amigos

a debaterem e reequacionarem os códigos do género, a caracterização desta personagem recorre a uma encenação que concentra em si grande parte dos lugares-comuns da poética renascentista em fase de transformação.

Deste modo, os cabelos da peregrina são “ouro”, os olhos “diamantes”, a boca “rubi”, os dentes “pérolas”, o pescoço “cristal”, reiterando todo um horizonte metafórico de “pedrarias” então muito comum. Não faltam também os tópicos do retrato psicológico da mulher petrarquista, em que a modéstia rivaliza com a beleza. O tratamento do tema não é novo para Rodrigues Lobo, que, n’*A Primavera* (Livro I, Floresta terceira), já apresentava um retrato semelhante duma pastora adormecida, duma “fermosura divina”, “a cor [do rosto] com um transparente cristal que coberto de rosas as retratava”, a “boca de dous fermosos rubins”, os “cabelos em anéis soltos sobre as flores (...) pareciam de ouro” (Lobo 2003: 71-72). Vestia “um vaqueiro do monte guarnecido de alvas pelicas”, ou seja, um traje muito humilde, tal como o “hábito” de “áspero burel” da peregrina em *Corte na Aldeia*. Porém, a caracterização desta é mais rica e alargada, quer quanto à descrição ultra-detalhada de meandros, voltas e percursos do cenário, quer na notação psicológica dos gestos breves mas cheios de significado por parte da peregrina, que fazem eco na disposição do apaixonado, D. Júlio, tais como o acto de cobrir os cabelos com uma toalha, quando é surpreendida por ele (CA, V, 124-125). Atente-se na densidade emocional do diálogo gestual entre ambos, cheio de cuidados e de mesura, fazendo a apologia da “modéstia”, qualidade moral tão cara ao ideal clássico:

Era (...) uma mulher em hábito de peregrina, que, (...) à vista da fonte, consertava os cabelos. (...) Eu, sem atinar no silêncio com que era razão que me escondesse por não lhe ser pesado, (...) fui sentido da fermosa peregrina

(...)

Apeei-me eu. E neste mesmo tempo lançou ela o toucado sobre os cabelos, pondo os olhos na fonte como em espelho (...). Falei-lhe com a cortesia a que a modéstia e gravidade do seu rosto me obrigava e ela, sem mostrar outro alvoroço da minha presença mais que vestir de escarlata a branca neve de que parecia formado, me respondeu

(...)

pareceu [me] tudo o que tinha visto sombra da graça e brandura com que falou com uma voz tão fina que penetrava o interior do coração e tão suave que o desfazia, e com uma modéstia tão grave que não dava lugar a se porem nela os olhos diretamente, senão com um respeito armado de receios. (CA, V, 123-125)

Sem outro “alvoroço”, a resposta da peregrina à presença de D. Júlio manifesta-se, em tão longo excerto, apenas pelo facto de corar, em que a perífrase “vestindo de escarlata a branca neve”, retoma metáforas recorrentes da retórica petrarquista (a “neve” do rosto conjugada com o vermelho, a “escarlata”, das faces).

Esta descrição, já muito sobrecarregada de lugares-comuns, serve de pretexto a uma acalorada discussão entre os amigos, que até aí só encontra paralelo no Diálogo I, estudado no capítulo anterior, revelando-se esta, no entanto, mais complexa na sua diversidade de perspectivas. Também aqui a moldura pastoril do cenário que desencadeia o debate, a ida à caça de D. Júlio, parece apresentar-se como fruto do acaso, como circunstância alheia ao facto de uma discussão sobre poesia e arte poética ser necessária, neste momento, ao guia de comportamento cortesão que é a *Corte na Aldeia*. A técnica de construção alicerçada no “parecer natural”, por parte de Rodrigues Lobo, continua a ser notável.

Trata-se, neste Diálogo V, de debater os códigos poéticos em vigor, na sua filiação renascentista, averiguando-se da sua pertinência e actualidade, quando não da sua “degenerescência”. Descrita a formosura da peregrina pela voz de D. Júlio, o Dr. Lívio remete a questão para a relação entre *arte* e *natureza*, tópico clássico por excelência, afirmando:

Bem andastes, Senhor D. Júlio, (...) em tomar primeiro carta de seguro para o que haviéis de dizer, porque os encarecimentos dessa peregrina são mais pinturas vossas que gentilezas suas, porque não há mulher nas obras da natureza tão perfeita cá na terra como a soube fingir o vosso entendimento ou afeição. (CA, V, 126)

Vocábulos como “pinturas”, “perfeita” e “fingir” parecem-me fulcrais para ilustrar o fenómeno da imitação artística da *natureza*, tal como ocorreu no Renascimento. Impõe-se aqui o velho adágio *ut pictura poesis*, retomado por Horácio

na *Epístola aos Pisões (Arte Poética)* do poeta grego Simónides de Ceos, para quem a pintura era poesia muda (cf. Moisés 1997: 114).

Tal como a pintura, também a poesia deseja aperfeiçoar a beleza do que é natural, fingindo, ou seja, acrescentando-lhe elementos fictícios. Porém, para corresponder ao código clássico de beleza, a obra criada tem que continuar a assemelhar-se à *natureza*, isto é, a *arte* deve rever-se na *natureza* e a *natureza* deve voltar a rever-se na *arte*, parâmetro que se irá alterando com a estética barroca, no sentido de uma valorização crescente do que é ilusório.

À semelhança da alusão ao livro de cavalarias, que no Diálogo I Leonardo associava ao arrebatamento poético de Píndaro, agora é Solino quem de bom grado o imaginaria no lugar de D. Júlio, para que o “furor amoroso” viesse ao encontro da sua “veia arrebatada”, ou seja, do seu “furor poético”:

Estava agora (...) cuidando nos livros de cavalarias, que há poucas noites que defendi. E desejava dar um cavaleiro andante àquela peregrina, que, se uma cousa dessas aparecera a meu amigo Píndaro, que encantamentos não rompera, e que poesias e obras heróicas apareceram de novo no mundo, que alabastros, marfins, mármore, cristais, topázios, jacintos, esmeraldas, rodaram por esses ares ! (CA, V, 126)

Tal é o “furor poético” que o amor proporciona¹³ que se tivesse sido Píndaro, já de si “inspirado” a encontrar a peregrina, certamente faria dela uma descrição ainda mais exagerada do que a de D. Júlio. Solino estabelece, assim, uma aproximação do “poeta inspirado” ao cavaleiro andante. De facto, tanto o “furor poético” como o “furor amoroso” tendem para um mesmo universo hiperbólico, pois contemplam acções humanas que visam ideais extraordinários.

Perante a emergência duma nova polémica, o Dr. Lívio propõe a “matéria” a tratar: “Não será fora de propósito (...) gastar esta noite em saber a causa e o estilo dos encarecimentos namorados” (*ibid.* 127). Pressupõe-se assim que os “encarecimentos namorados” estão na origem da poesia, na linha de uma tradição crítica que já em Platão associava a criação poética ao amor (cf. Platão 2003: 74-75).

¹³ A certa altura, no Diálogo v, o Doutor afirma que se correspondem “furor poético” e “furor amoroso” (CA, V, 130).

Feliciano, personagem que surge no início do Diálogo III, estudante e companheiro de Píndaro (cf. CA, III, 89), é o primeiro a defender como válida a visão petrarquista e neoplatónica do amor como fonte de aperfeiçoamento, que transcende e transfigura o real, no seguimento do amor cortês:

(...) os encarecimentos nascidos de amor não devem parecer estranhos (...) a nenhum juízo afeiçoado, porque o amante, para pintar a fermosura de uma dama, (...) dificultosamente achará nas cousas criadas a que a compare (...) A causa é, porque o amor faz as cousas tão fermosas a seus olhos que leva muita vantagem à natureza que criou umas e outras (...), que não somente com seus poderes dá perfeição às cousas, mas também as converte em outra substância. (CA, V,127-128)

Feliciano parece argumentar que o poeta sente tal arrebatamento, uma tal exaltação, que para encontrar comparação que sirva a beleza da dama, não lhe chegam as coisas simples da *natureza*, ficando estas aquém da verdadeira dimensão do que vê e do que sente. O “furor amoroso” é de tal intensidade que a sua expressão por palavras se torna difícil. Assim, recorre-se à metáfora. E quanto maior é o sentimento de exaltação, maior é o afastamento entre a coisa real e a sua translação linguística operada pela comparação, ou antes pela metáfora. Deste modo, encarecer as qualidades da dama implica a sua “transformação noutra substância”, revelando-se então o poder transfigurador da metáfora. Só na metaforização dos olhos da dama em estrelas, por exemplo, é que o poeta espera corresponder à beleza desses olhos, que estão na origem do seu “furor amoroso”.

Feliciano atribui o poder de transformação emocional dos homens à acção do amor, mas mais adiante veremos que a condição amorosa por sua vez se subordina à condição mais alargada da criação artística. Tal fenómeno é, por vezes, circular: o “furor amoroso” exige linguagem “elevada” que lhe corresponda; por sua vez, essa linguagem já está inscrita na tradição poética, não sendo, no entanto, aceitável que a emulação se fique pela cópia do já existente.

Os seres enamorados são comparados aos poetas quanto ao “furor” que os anima, fazendo-se assim corresponder “furor poético” e “furor amoroso”. Porém, o que aqui é posto em causa não é só o exagero das metáforas, mas também o facto de os louvores se traduzirem em lugares-comuns, que todos, como afirma Leonardo, “não

saem de certos limites, porque, em descendo da pedraria, os que são menos lapidários empeçam em coral, marfim, pórfiro, alabastro, rosas, neve, ouro” (CA, V, 128). Por isso, em sua opinião, “a paixão de amor não havia de guardar regra certa nas palavras e louvores, antes encarecer sua dama com as cousas que a seu gosto e opinião sejam mais fermosas; e como as afeições são tão diferentes, assim o seriam os gabos e os encarecimentos” (*ibid.*).

Há aqui um apelo à variedade e uma condenação da banalização da metáfora, uma vontade de questionar os “lugares-comuns” da produção poética, procurando novos caminhos para novos tempos. A preocupação de Rodrigues Lobo com a actualização dos códigos retóricos percorre, aliás, toda a obra, quer se trate do domínio da composição literária, ou do domínio do discurso cortesão. Contudo, a resposta de Feliciano mostra a dificuldade de tal empreendimento:

Para louvar (...) não há tantos caminhos como para ter afeição, porque logo dais com uma estrada coimbrã, que é *tão bela como o sol, tão clara como a lua, tão alva como a neve, tão loura como o ouro*, e daqui adiante. (*ibid.*)

Feliciano denuncia o quanto tais modelos poéticos são limitados. É então que, ironizando, Solino parece dar resposta ao problema, como quem antecipa o lado mais concretista do Barroco, aquele que há-de cantar as mulheres comuns: “O doutor tinha jeito de meter os louvores de uma dama em exemplos caseiros, chamando-lhe fresca como o seu pomar, linda como o seu jardim, clara como a sua fonte e alta como as suas faias” (*ibid.*). E, sempre em tom de paródia, Solino salienta que o “furor amoroso” exige metáforas ambiciosas: “E como os amantes, para encarecer, se não contentam com pouco, (...) todo o branco é cristal e diamantes” (*ibid.*).

Se a formosura feminina é o que há de mais excelente na natureza, os elementos que a ela se podem comparar, que asseguram a sua descrição, têm que ser os mais altos. Nesse sentido, Píndaro retoma a relação neoplatónica entre terra e céu, evocando os “bons modelos”:

Os encarecimentos de que usam os amantes (...) menos são seus que adquiridos dos famosos poetas que lhos insinaram deixando-os escritos em suas obras, porque, como retratadores das obras excelentes da natureza, buscaram tão altivos materiais para darem vivas cores à formosura. (...) E não é

muito que, pintando um rosto formoso da terra, lhe acomodassem cores e atributos celestes, quando para pintarem cousas do mesmo céu usam tantas vezes de semelhanças e encarecimentos da riqueza da terra, como o fez Ovídio na casa de Febo, com tectos de lavrado marfim e ladrilhos de ouro. (*ibid.*, 129).

Os amantes aprendem, assim, com os poetas, que por sua vez representam o melhor da *natureza*, por eles transfigurada. Píndaro recorre, então, ao argumento-chave de que “como a frase poética é a mais excelente e levantada”, também para os amantes “qualquer miúda consideração de um voltar de olhos é arco, aljava e setas de cupido, com todas as mais alegorias e transformações que os poetas usaram” (*ibid.*). Pode, também aqui, dizer-se que “a vida imita a arte”, pois os amantes poderiam muito bem inventar a sua linguagem para os elogios amorosos, mas dificilmente o fariam com o brilho dos poetas.

Admitir que “a frase poética é a mais excelente e levantada” é, no contexto, apontar para a existência de um maior ou menor afastamento entre os dois pólos constituintes da metáfora, o real e o figurado. Esse afastamento, virá a tornar-se, em muitos casos, motivo de cansaço, à medida que a distância entre os dois termos se vai extremando, para ter maior impacto, caindo na obscuridade semântica.

O debate prossegue com o autor a tentar sempre avivá-lo, através da diversidade de perspectivas das personagens. Assim, por oposição a Píndaro, o Dr. Lívio defende que “a vida” é sempre mais perfeita do que “a arte”, ao afirmar que a beleza natural consegue ser superior à beleza artística, por mais elevada que esta seja, pois é a primeira que permanece viva: “A verdade é que a perfeição da fermosura animada, se não pode devidamente encarecer com alguma semelhança que o não seja, porque todas lhe ficam muito inferiores (...)” (*ibid.*, 129). E o Dr. Lívio dá como exemplo a comparação entre um corpo de uma mulher real e uma escultura, em que é o primeiro que se destaca por “ser” e “parecer” natural. O Doutor faz assim a apologia dos padrões clássicos, em que a imitação deve sugerir naturalidade, a fim de parecer viva. Acaba, no entanto, por concordar com Píndaro em que “somente na licença poética podem entrar os desvários namorados, por serem muito iguais o furor poético e amoroso” (*ibid.*, 130), não sendo por isso de estranhar que a linguagem poética se torne superlativa.

Leonardo, tentando levar a discussão para um novo patamar, uma vez que todos concordam em que “furor amoroso” e “furor poético” se correspondem, considera então que o amor devia servir não só a arte, mas também a cortesia, embora o amante se distancie do perfil do “cortesão discreto”, uma vez que o amor “tira os sentidos e a razão a quem se emprega todo em seus cuidados” (*ibid.*, 132).

Se ser “discreto” é ser equilibrado, o cortesão não pode, ao mesmo tempo, ser poeta e homem apaixonado. Píndaro vira, porém, o raciocínio do avesso, lembrando que o amor engrandece e alimenta o espírito do homem, sendo este “um modo de se atalhar e suspender um homem o seu entendimento com muita razão” (*ibid.* 134). E Feliciano argumenta, apoiando o discurso de Píndaro, que só na escola do amor “se alcança com perfeição tudo o que pelas do mundo variamente se aprende e com muito discurso de anos se alcança” (*ibid.*).

Na escola do amor cortês, segundo a tradição, a paixão apura a razão, contribuindo o “serviço das damas” para o aperfeiçoamento da cortesia, como Leonardo dirá naquele que é talvez o trecho mais próximo de uma definição do “cortesão discreto”:

(...) os cortesãos as nomeiam por senhoras, se lhes descobrem e ageolham como a deusas, (...) estão pendurados de seus favores e respostas como de oráculos, (...) se vestem, ornem e enfeitam polas agradar, se desvelam polas servir, se apuram para as merecer, no esforço, na gentileza, na galantaria, no dito discreto, no escrito avisado, no mote galante, na endecha subtil, no soneto conceituoso (...) E desta escola de seu serviço (...) saem os homens tão apurados no que convém à honra, primor e discrição que se não pode esperar deles vilania em nenhuma cousa. (CA, XIV, 264-265)

A prática dos rituais do amor cortês, em que se inclui a poesia, funciona como uma escola, que refina o homem, elevando-o a todos os níveis. Aqui se confirma a reviravolta que se dá, no Diálogo V, quanto ao objecto da argumentação: se antes o “furor amoroso” desorientava o amante, levando-o à desmesura das suas metáforas poéticas, agora, o mesmo furor o “engrandece”. O amor cortês, continuado no petrarquismo, redimensiona-se na cultura do Barroco, em que se pretende, cada vez mais, “maravilhar” a dama e o auditório de corte com a novidade, a surpresa, a

variedade. Essa dimensão do serviço das damas constitui matéria quase exclusiva da *Arte da Galanteria*, de D. Francisco de Portugal, composta em 1628 (cf. Portugal 2008).

Em suma, discutiu-se no início do Diálogo V se os lugares-comuns dos “encarecimentos” não seriam exagerados, atribuindo-se tal exagero ao “furor divino” que o amor imprime à poesia, na linha do pressuposto platónico de que o amor “tira a razão”, deixando “fora de si” o poeta e o apaixonado (cf. Platão 2003). Mas, por outro lado, a exaltação é a origem das “ideias levantadas” e de um estilo poético superlativo, capaz de traduzir tamanho sentimento. O exagero torna-se, por isso, necessário para conseguir tal elevação. Aceita-se agora o ideal, porque só o ideal é exemplar. E no final do Diálogo V defende-se o refinamento da poesia, pois só com exemplos muito altos se apura o espírito do poeta e do enamorado, contagiando o ânimo dos homens de “boa índole”.

O que Rodrigues Lobo parece querer levar-nos a concluir das ideias expostas nos Diálogos I e V, é que a Literatura deve manter o seu estatuto de idealização, indo além da imitação da vida “tal como ela é”, no seguimento do horizonte exemplar, logo pedagógico, da literatura renascentista. No entanto, continuando a linguagem poética a aspirar ao sublime, o carácter da metáfora muda e abre-se a uma nova diversidade, para melhor captar o entendimento e a emoção do receptor. É assim que, lado a lado com elementos sublimes, surgem elementos concretistas, conferindo o tom irónico, ou mesmo sarcástico, assim como a teatralidade, à composição poética. O exemplo fornecido por Solino, em que a dama seria “fresca como o seu pomar” e “alta como as suas faias” poderia, nesse sentido, fazer parte de um poema barroco, de que não faltam exemplos.

Por outro lado, temos a impressão de que sempre se deseja ensinar o candidato a cortesão a argumentar com arte, qualquer que seja a disputa. A lição de Rodrigues Lobo é, nesse aspecto, dupla: tanto se preocupa com os códigos da arte próprios da conversação cortesã, como investe na técnica do debate de ideias, igualmente importante na formação do “discreto”.

3 - As “cartas missivas”: brevidade e agudeza

Os Diálogos II e III de *Corte na Aldeia* tratam da epistolografia, género de muito sucesso no Renascimento. Para além das características formais relativas à cortesia, presentes no sobrescrito, no papel e no selo, de que se ocupa o Diálogo II, os preceitos estilísticos de elaboração das cartas, desenvolvidos no Diálogo III, advogam sempre o uso de moderação e brevidade em todas as etapas da sua composição. A atitude tida como “galante” é a que usa de “moderação” e “bom termo”, no dizer de Leonardo, que reflecte a preocupação de “não sair daquele limite de cortesia comum”. Quer-se um procedimento natural, sem exagero nem artifício.

A escrita duma carta deve, nesse sentido, imitar a oralidade e parecer tão natural como ela. Afirmar Leonardo, que, ao escrever uma carta “devemos usar nela o que na prática costumamos, que é brevidade sem enfeite, clareza sem rodeios, e propriedade sem metáforas nem translações” (CA, III, 90). Dispensa-se a maioria dos artifícios da escrita, pois, como já vimos em relação aos diálogos didácticos, a escrita deve imitar a oralidade para ser cortês.

Quanto ao estabelecimento de regras para a escrita das cartas no Diálogo III, deparamos, em meu entender, com a primeira marca do uso da *agudeza* ao longo da obra. Pergunta o Doutor: “E quando seremos breves em uma carta?” Responde Leonardo: “Quando, de tal maneira, e com tal artifício a escrevemos, que se entendam mais cousas do que tem de palavras”. “E como pode ser?” – torna o Doutor. Responde, ainda, Leonardo:

Por meio dos relativos e subsequentes, que sem nomear as palavras, as repetem; e por ordem das sentenças e adágios, que, sem entender as cousas, as declaram; e nisto se adiantam muito as cartas de prática familiar, que se escrevem de cuidado, e têm mais tempo de se furtarem palavras para se subentenderem razões. (*Ibid.* 91)

É nesta ambiguidade que consiste, a meu ver, a primeira definição de *agudeza* em *Corte na Aldeia*: se as cartas imitam a oralidade, por outro lado incorrem em artifício, o que pressupõe, mais adiante na obra, que a conversação, sendo oralidade, também possui artifício. Em suma, a escrita e a conversação equivalem-se em termos de preceitos retóricos.

Porém, esta primeira definição de *agudeza* assenta também na ausência de ornamento. A essência da *agudeza* é dizer menos do que subentende (“sem entender as cousas”, “se furtarem palavras”), e a do ornamento é acrescentar ao que se diz. Consequentemente, o uso da agudeza (que compreende sentenças e adágios) é aplaudido, e o uso do ornamento é reprovado: “E que cousa é enfeite ou afeitação?”, pergunta Solino. Responde Leonardo:

É (...) o cuidado sobejo de enfeitar as palavras por elegância, ou por via de epítetos, ou de escolha de lugar para as sílabas fazerem melhor som nos ouvidos. E, em favor desta opinião, dizia um nobre insigne deste reino (...) que a carta e a mulher muito enfeitadas, em certo modo eram desonestas; e eu antes seguira este voto que o de alguns retóricos que deram à carta missiva cinco partes de oração, convém a saber: *saudação, exórdio, narração, petição e conclusão*, e, se houvéssemos de seguir o seu estilo, mudaríamos de todo o das cartas. (*Ibid.*)

Rodrigues Lobo critica a atitude de “alguns retóricos” que, ao quererem submeter o estilo das cartas às cinco partes do discurso oratório, as tornam forçosamente ornadas, enquanto o estilo cortesão defendido por Leonardo prima, ao contrário, pela brevidade e pela subtileza. Píndaro, por sua vez, corrobora as palavras de Leonardo: “Nunca retóricos (...) souberam escrever cartas, se as sujeitam às leis da oração” (*ibid.*, 92).

Esta é a opinião de Rodrigues Lobo, que separa os dois modelos, dando a entender que o da retórica clássica não se adequa ao género epistolar no quadro da sua “nova retórica”. Embora as regras a adoptar para os discursos oral e escrito se situem, à partida, dentro dos parâmetros das retóricas clássicas, neste caso, quanto à escrita das cartas, as regras mais importantes a ter em conta provêm doutros sistemas retóricos, como o da cortesia, de que constam, por exemplo, a brevidade e o uso de adágios, como vimos.

O gosto cortesão de Rodrigues Lobo e a sua doutrina da simplicidade reflectem um grande sentido de adequação das normas aos contextos, não deixando ele de contestar certas normas vigentes. É uma doutrina do bom senso, da moderação e do equilíbrio, só extravasados no artifício do “dito agudo”, justamente por este consistir

na brevidade, subentendendo-se o que fica por dizer. O “dito agudo” é o único artifício verdadeiramente consentido, devido à sua subtileza, pois apresenta uma forma sintética, enquanto outras habilidades linguísticas assinaladas na obra primam pelo exagero de ornamento ou pela afectação, que advém do uso de estrangeirismos.

O uso dos epítetos é, deste modo, reduzido à sua mínima expressão. Afirma Leonardo:

Os epítetos (...) ou servem para descrição e declaração das cousas, ou para propriedade, ou para ornamento e enfeite delas. Os primeiros são necessários nas cartas como em tudo, os segundos menos, os terceiros, escusados.(...) Assim que não digo que falem nas cartas epítetos necessários, mas que se escusem os sobejos, nem se andem granjeando as palavras para fazerem assento em o cabo da sentença, que será ir contra a brevidade, sem enfeite ou afeitação. (*ibid.*)

Nas cartas dispensam-se os “epítetos sobejos”, sem utilidade, uma vez que não acrescentam qualquer informação ao que já foi dito. A função da escrita de cartas é, antes de tudo, para o autor de *Corte na Aldeia*, a de uma comunicação eficaz. Por outro lado, embora admita o dizer-se menos do que se subentende proporcionado pela agudeza, Rodrigues Lobo ainda não aceita que, na composição das cartas, deva haver inovação no que toca a metáforas ou “translações”, aprovando, no entanto, de vivo ânimo, o uso das que são já correntes:

(...) há metáforas e translações tão usadas e próprias que parecem nascidas com a mesma língua, que como adajos andam pegados a ela, se devem trazer, quando forem tais, nas cartas missivas do mesmo modo que na prática se costumam. Dizemos dos nomes (...) braço de mar, língua de fogo (...) que servem de propriedade à língua portuguesa (...) (*ibid.*, 93-94)

Ora, se desde o Renascimento é feita a apologia das línguas vernáculas, e para a divulgação do uso do português se escreveram as primeiras gramáticas e histórias da língua, as “metáforas e translações” de uso corrente tornaram-se entretanto património da língua: “... como adajos andam pegados a ela...”. Rodrigues Lobo incentiva, por isso, o seu uso ilimitado:

E quanto a carta tiver mais destas, será mais breve e cortês; pois, como primeiro disse, por este modo se entendem da carta mais cousas do que tem escrito de palavras. Pelo contrário usando, em lugar destas, outras humildes, populares ou inovadas, será vício na propriedade da carta. (*ibid.*)

É interessante verificar-se como a regra da moderação, sempre tão presente na doutrinação de *Corte na Aldeia*, parece aqui suspensa. Isto leva-nos a pensar que ao desejo de simplicidade se sobrepõe a ânsia da brevidade associada ao uso da metáfora. Diz, entretanto, Leonardo que “devemos escrever como praticamos”, com palavras “vulgares e não já populares nem esquisitas”, fugindo também “ao termo esquisito de palavras alatinadas” (*Ibid.*).

Rodrigues Lobo continua o trabalho dos defensores da língua portuguesa, fazendo a apologia do vulgar. Simplicidade, naturalidade, uniformização da escrita e da oralidade, mas também a abertura a exceções, como a do uso “abundante” de metáforas que digam menos do que se subentende, são características dominantes da doutrinação geralmente sensível e sensata de Rodrigues Lobo. Veremos, mais adiante, como esta reserva inicial, no plano das regras, irá transbordar quando se reflectir sobre a “graça”, o “sal” e os “ditos agudos” nos Diálogos IX-XI.

Exemplo duma situação particular em que as regras podem ser alteradas é a das cartas jocosas, como assinala Leonardo:

As cartas jocosas, ou de galantaria, têm mais campo e liberdade para se puderem usar nelas alguns termos fora das limitações das nossas regras, porque, assim em se entenderem mais como em se sujeitarem menos, ficam desobrigadas das primeiras leis, que são brevidade sem enfeite, clareza sem rodeios, propriedade sem metáforas, pois o termo da graça e galantaria nisso se diferença do sesudo e pontual, não negando que há algumas que não perdem a graça nem o siso (...). (CA, III, 101)

Rodrigues Lobo parece ter percebido que o seu incentivo ao uso abundante de metáforas é, de certa forma, contraditório com a exigência de “brevidade, clareza e propriedade”. Assim, abre uma excepção para as cartas jocosas.

A “retórica nova”, que a obra vai concretizando, impõe regras sempre muito sóbrias, mas vai abrindo espaço à *agudeza*, reiterada, de forma ainda mais expressiva, na caracterização das “cartas de disparates”, que “parecendo que se desviam nas palavras do propósito que tomam, dão a entender, como em enigma, o pensamento de quem as escreve, e são (...) graciosas com subtileza” (*ibid.*)

Esta última formulação de *agudeza* parece conter dois “passes de mágica”, onde antes só havia um, consistindo o primeiro na forma como as palavras parece que se “desviam” do seu propósito, e o segundo na maneira como parece que dão a entender “como em enigma”. No fundo, quanto mais elaborada for a fórmula para a realização da *agudeza*, melhor, mais espectacular se torna o resultado.

Do Diálogo I para os Diálogos II e III, passamos do entendimento do *diálogo* como “a melhor escritura que com mais perfeição e viveza imita a prática e a conversação dos homens”, ou como “a melhor pintura, a que mais se parece com a obra da natureza” (CA, I, 65), para a noção retórica da conversação que pede “galantaria no pintar e descrever as pessoas e as cousas” (CA, III, 101), ou seja, artifício com naturalidade. Lembremos que a definição de “galanteria” de José Herculano Carvalho, a florada na Introdução a este trabalho, contempla o acto (e a *arte*) de narrar contos e ditos espirituosos, que provoquem riso e alegria.

Concluo, portanto, que Rodrigues Lobo não simpatiza com o ornamento porque ele acrescenta palavras supérfluas ao que já foi dito, mas louva a *agudeza* por esta ser composta de brevidade, de poder de síntese e da capacidade de “maravilhar”. Leonardo reprovava, como vimos, o uso de metáforas e “translações”, à excepção daquelas que “parecem nascidas com a mesma língua, que como adagos andam pegadas a ela”, para as quais não estabelece limites (CA, III, 93-94). A excepção à regra torna-se, por sua vez, regra de primeira importância, que oscila entre dois pólos, o da extrema sobriedade e o do gosto da complexidade no artifício, sob a aparência de naturalidade.

As opções do autor de *Corte na Aldeia*, prefiguram a “retórica nova da língua portuguesa” anunciada por Solino no Diálogo IX, relativo à conversação. Ao estabelecer as suas novas regras numa época de emergência da sensibilidade barroca, Rodrigues Lobo aproveita as da retórica clássica e adapta-as a uma retórica cortesã que privilegia a conversação *in loco* e à distância, nas cartas.

Nesse sentido, se Píndaro afirma que “nunca retóricos souberam escrever cartas, se as sujeitarem às leis da oração”, e Leonardo recomenda o uso de palavras vulgares “de modo que todos as entendam” (CA, III, 92-94), também Solino censura o Doutor por dar ao seu moço recados “guarnecidos de retórica com os seus laivos de latim” (CA, IV, 106). É preciso ter em conta o factor da adequação numa comunicação eficaz, e é este factor que os eruditos por vezes esquecem, e que o cortesão deve ter sempre em conta. “Bom cortesão” é aquele que sabe comunicar com todos os grupos sociais e que lá fora é um excelente embaixador da nação que representa. É para ele que Rodrigues Lobo elabora a sua “nova retórica”.

Precisamente no Diálogo IV, o autor de *Corte na Aldeia* chama a atenção para o facto de os embaixadores já existirem na Antiguidade sob o nome de “oradores”, o que quer dizer que mudou o nome mas não o “ofício”, no que toca à sua função de “persuadir, mover e obrigar” (cf. CA, 108). Assim, Rodrigues Lobo não deixa de propor uma “nova retórica” que facilite e aperfeiçoe a comunicação do cortesão-embaixador do seu tempo, na certeza de que, como diz o Doutor, “o melhor do recado é ser tão breve que o possa dar sem erro quem o leva, e tão claro que o entenda sem trabalho o a quem se manda.” (*ibid.*, 120).

“Clareza” e “brevidade” são, de facto, os dois pilares da doutrina proclamada em *Corte na Aldeia*. Porém, a brevidade poderá, por vezes, ser de difícil conciliação com a clareza, sobretudo em manifestações de *agudeza*, que encerram em si maior ou menor “enigma”, como acontece na “carta de disparates”. Por outro lado, como vimos agora, nos recados, o factor “brevidade” não compromete de todo o factor “clareza”, pois o recado ideal é aquele que, de tão breve, pode ser dado “sem erro por quem o leva”.

Chegamos, assim, a uma questão que julgo das mais importantes no contexto da “nova retórica”. É que Rodrigues Lobo teoriza, por ora, a *agudeza* nas suas realizações mais simples, a que seguirão outras mais complexas, sem nunca fazer, no entanto, a apologia duma *agudeza* que resulte em obscuridade. De *Corte na Aldeia* ao manual de Gracián vai uma grande distância. De facto, a *agudeza* tratada por Rodrigues Lobo é, às vezes, tão acessível quanto a de Castiglione em *Il Cortegiano*,

quase um século antes, e atinge o seu auge na teorização dos “ditos agudos”¹⁴, muito claros quando comparados com os de Gracián. É que, se a elaboração do dito pode ser complexa, a informação que daí resulta pode e deve ser clara, como veremos a seguir.

¹⁴ Se aproximarmos os dois textos, *Corte na Aldeia* e *Il Cortegiano*, neste caso quanto à teorização dos “ditos agudos”, veremos que a exemplificação dos jogos de palavras é muito idêntica, ainda que haja quase um século de distância entre as duas obras.

III. A conversação cortês e as normas do discurso

1. O “falar bem” e a “murmuração” galante

Se nos Diálogos I, II, III e V são abordados maioritariamente géneros escritos (os diálogos didácticos, os romances de cavalaria, a crónica histórica, as cartas e a poesia¹⁵), os Diálogos VIII, IX, X e XI tratam do discurso oral, que também tem os seus géneros ou formas próprias, tais como o conto, a história e os “ditos agudos”.

Da preocupação central com a *verosimilhança* e o *decoro* passa-se ao discurso da *agudeza*, que caracterizará o Barroco, um discurso em que o objecto de referência é transformado, pelo artifício, numa instância de outra espécie, no intuito de surpreender e maravilhar o receptor. Continua-se a imitar a *natureza*, mas a *arte* já não pretende ser-lhe fiel, postulando os textos teóricos “uma paradoxal ideia de equilíbrio no excesso, de naturalidade no artifício” (Pires 1996: 45). A obra *Corte na Aldeia* defende e define a *agudeza* antes de Matteo Peregrini e de Baltasar Gracián a terem teorizado, respectivamente, em *Delle Acutezze* (1639) e em *Arte de Ingenio* (1642), ao que tudo indica.

É D. Júlio quem, no Diálogo VIII, introduz o tema do discurso “gracioso”, ou baseado na *agudeza*: “Parte é o falar bem (...) que leva tudo após si. E não consiste este bem só nas razões discretas e palavras escolhidas, senão no bom modo e graça de as dizer (...)” (CA, 166-167). D. Júlio resume, neste momento, o que no “falar bem” vai além da *inventio* e da *dispositio*, pois privilegia-se agora o território da *actio*, ou seja, dos gestos que acompanham a fala. Entusiasmado com a novidade, Píndaro não perde tempo em exemplos, subvertendo, deste modo, o plano habitual da “lição”: “Fujamos das comparações para a doutrina (...) e melhor fora essa a matéria em que se gastara este serão” (*ibid.*).

Nesta parte da obra, em que se constrói uma doutrina para a conversação, o diálogo perde a feição dialéctica e o carácter de debate, resultando numa teorização

¹⁵ Considera-se aqui a circulação da poesia *de corte* em “cancioneiros de mão”, que, em muitos casos, precede, por largo tempo, a divulgação impressa.

mais directa e prescritiva, em que as opiniões dos participantes são quase sempre consensuais. Como habitualmente, o Doutor é o primeiro a estabelecer as regras, determinando que o “falar bem” assenta na graciosidade da linguagem, tanto corporal como verbal. Leonardo reage prontamente, gerando um resquício de polémica, ao defender que a “graça” é um dom da *natureza*, não podendo ser submetida a aprendizagem. Leonardo ainda é porta-voz da doutrina cortesã do Renascimento, muito presente em *Il Cortegiano*, em que uma grande parte da elegância e talento do comportamento em sociedade, discutido na corte de Urbino, é atribuída a um dom natural, associado ao nascimento dentro da nobreza. Ainda assim, a questão da aprendizagem “por arte” é também ponderada (cf. Castiglione 2008: 40-41).

Em *Corte na Aldeia*, o Doutor situa-nos numa nova perspectiva, ao sintetizar o que julgo ser a grande intenção de Rodrigues Lobo ao construir esta sua obra: mostrar que tudo na natureza se aperfeiçoa e melhora com a arte (cf. CA, VIII, 168). Rodrigues Lobo preocupa-se com as exigências de uma nova sociedade, onde o comportamento do aspirante a “discreto” se pauta por uma nova arte, e daí ser necessária uma “nova retórica” que eficazmente a sustente.

Baseados nas tradições da nobreza guerreira e da nobreza de toga, os valores cortesãos tornam-se agora também acessíveis a outras classes sociais, passando o novo paradigma da eloquência pela aprendizagem e pela imitação dos comportamentos dos cortesãos mais velhos, como Leonardo, imitação que é, por sua vez, redimensionada pela evolução dos códigos da eloquência, aqui preceituada por Rodrigues Lobo. Os séculos XVI e XVII apresentam-se, fora de Portugal, prolíferos em manuais de etiqueta, e sujeitam o conceito de cortesia a um refinamento muito mais exigente, já presente em *Il Cortegiano*, que reside na composição da figura do “discreto”. Porém, o Dr. Lívio vai buscar a Cícero e a Quintiliano os preceitos para os gestos que acompanham a fala: “ao movimento e graça do falar chamou Marco Túlio *eloquência do corpo* e Quintiliano disse que com todas as partes dele se há-de ajudar a prática” (CA, VIII, 168). D. Júlio reage: “Muito contrária me parece essa lição (...) à polícia da corte, aonde é regra que o homem há-de falar com a língua e ter quieto o corpo e as mãos” (*ibid.*).

Se D. Júlio corporiza, de alguma forma, o protocolo de cortesia do seu tempo, a vontade de actualização do Doutor recua à Antiguidade. Mas, nesta obra,

tanto se aceitam preceitos que resistem ao tempo e se mantêm pertinentes, como se acolhem novas realizações, algumas baseadas em regras antigas, em nome do equilíbrio do todo e duma justa formação do homem de corte. A grande questão reside na eficácia que se quer para a comunicação, por sua vez orientada pelo *decoro* e pela *graça*, tanto na corte como nas relações internacionais.

Responde o Doutor a D. Júlio: “Eu concertarei essa regra com as minhas, que o homem no falar nem há-de parecer estátua, nem bonifrate” (*ibid.*). É interessante que seja agora o Dr. Lívio, e não Leonardo, o porta-voz da “nova retórica” numa questão de postura palaciana, mostrando a sua capacidade de conciliação do antigo e do novo.

É com base neste fundamento, o de que todos os participantes no debate chegam facilmente às regras da “nova retórica”, que Rodrigues Lobo vai conduzindo a teorização de *Corte na Aldeia*. Sendo a eloquência instrumento privilegiado de intervenção de oradores e pregadores, o Doutor determina como hão-de usá-la os oradores na corte, quanto à expressão facial e aos movimentos do corpo, apelando ao comedimento e ao equilíbrio:

(...) não representando [o orador]o que diz com meneios de comediante, nem com modéstia e compostura sobeja, mas com uma boa sombra e um termo no persuadir assossegado; no relatar, mais ligeiro; no arguir, esperto: no desculpar-se ou defender-se, mui brando (...). (*ibid.*, 170)

Mesmo para persuadir e arguir com autoridade, a postura do corpo deve ser moderada e suave em todas as atitudes – aqui temperadas pelos adjectivos “assossegado”, “ligeiro”, “mui brando” –, assim como deve corresponder a uma comunicação credível e verosímil. Também a articulação do discurso deve ser verosímil, conforme à *natureza*, e pautada pelo *decoro*, na certeza de que “em todas as causas” o meio-termo é “a perfeição delas” (*ibid.*, 169).

Ainda que desde o Diálogo VIII até ao XI se progrida no território da *agudeza*, as suas primeiras definições, pela boca dos intervenientes no debate, parecem ser ambíguas, numa mistura de naturalidade e artifício, mantendo-se esta duplicidade ao longo da caracterização do “discurso gracioso”.

No final do Diálogo VIII, Solino pede ao Doutor que dê a sua opinião sobre a “murmuração”¹⁶, ou seja, o comentário mordaz, que lhe é tão caro. O Doutor responde que, se para alguns a conversa “sem esse sal a mais” é “pouco saborosa”, não deixa de ser necessário saber gracejar dentro da justa medida: “O praguejar é maldade, o lisonjear, traição; o motejar levemente, galantaria. O discreto nem há de morder, nem lambe, porém, picar levemente e com arte é graça da conversação” (*ibid.*, 178).

O fenómeno de adaptação de conceitos antigos à “nova retórica”, como temos visto, também se aplica à teoria da “murmuração”: diz o Doutor que “o que murmura ordinariamente agrada a gostos alheios de gente ociosa, com risco próprio” (*ibid.*). Porém, a novidade está na *murmuração engraçada*, na *arte de picar levemente*, que deve ser adaptada às circunstâncias, como adverte ainda o Doutor: “o cortesão, quando arguir para graça, há de considerar três cousas: o que fala, com quem e diante de quem” (*ibid.*, 179). O desejo de se alcançar a “justa medida” na inovação retórica traz consigo a vantagem de se conciliar sensatamente o antigo com o novo.

Finalmente, a “murmuração” corresponde a uma forma de ironia que tem muito de lúdico, contemplando os comentários de Solino, ao longo da obra, sempre uma observação perspicaz da realidade, que se torna proveitosa quando é dada a conhecer. Porém, o seu efeito resulta muitas vezes aligeirado, ou dissimulado, por vir pela voz de Solino, no seu estatuto do “gracioso”, bem representativo do que será a ironia barroca.

Definida como arte de “picar levemente” e “modo de murmuração leve”, a *graça* abrange assim todas as funções da comunicação, desde os movimentos, os gestos, a expressão facial, à escolha das palavras na conversação. Em suma, ela consubstancia, a meu ver, uma arte próxima da representação teatral, que se desdobra em dois sentidos, correspondentes à *graça associada ao riso* e à *graça associada à elegância*, ambas dependentes do gesto teatral estudado. Já o “dito agudo” vai além disso, pois antes da interpretação teatral, do “contar com graça

¹⁶ “Murmuração” significa uma maledicência leve e engraçada, que fica que “entre o couro e a carne, sem dar ferida penetrante”, como é dito no Diálogo I, aquando da apresentação de Solino (cf. CV, 55).

própria”, há que inventar o seu raciocínio agudo, ou, se quisermos, o seu “argumento”, como veremos no próximo capítulo.

2 . As histórias, os contos, e os ditos agudos na conversação

Eis como o Doutor Lívio define, no Diálogo X, as regras de composição das histórias incluídas na conversação: “(...) boa descrição das pessoas, relação dos acontecimentos, razão dos tempos e lugares a uma prática por parte de alguma das figuras que mova mais a compaixão e piedade, que isto faz dobrar depois a alegria do bom sucesso” (CA, 204).

Desta vez, não há reparos a fazer ao modelo enunciado, pois as histórias exemplares narradas por Feliciano e Píndaro neste Diálogo¹⁷, já parecem ter aprendido a lição do Diálogo I, não apresentando elementos de inverosimilhança. Apenas a história de Solino, em tom de paródia, irá regressar aos encantamentos e feitiços próprios do maravilhoso, ou seja, mostrará o que “não se deve fazer”. *Corte na Aldeia* faz constantemente, no acto da sua própria construção, a demonstração prática dos princípios que enuncia, e, muitas vezes, os torna também objecto de sátira, reforçando por essa via a sua exemplaridade, como fomos vendo.

Em seguida, Feliciano compara as regras de composição da *história* às do *conto*:

Essa diferença (...) [é] que elas pedem mais palavras que eles, e dão maior lugar ao ornamento e concerto das razões, levando-as de maneira que vão afeiçoando o desejo dos ouvintes, e os contos não querem tanto de retórica, porque o principal em que consistem é a graça do que fala e na que tem de seu a cousa que se conta. (*Ibid.*)

Pela primeira vez em *Corte na Aldeia*, o *ornamento* tem o seu lugar e a sua razão de ser: afeiçoar o “desejo dos ouvintes”, ou seja, seduzi-los, pouco a pouco, através do ornamento da narrativa. Este fenómeno “lento” é o oposto da “brevidade”

¹⁷ Feliciano e Píndaro narram cada um sua história exemplar, em que o amor triunfa sobre as circunstâncias, que, segundo José Adriano de Carvalho, remetem para fontes italianas, como era comum na novelística da época (Cf. CA, X, 200, nota 4).

que caracteriza a maior parte dos preceitos retóricos em *Corte na Aldeia*. A meu ver, este tipo de ornamento é aprovado por Rodrigues Lobo, primeiro, porque contar histórias faz parte da conversação, e depois, porque se capta a adesão do receptor.

Assim se distingue o objectivo fundamental de cada género: o das *histórias* é comover, e o dos *contos* é divertir, ilustrando ambos o binómio constituinte da “nova retórica”, que será “comover e deleitar”, ainda que se lhe atribua um carácter exemplar, sobrevivência do “ensinar”, o primeiro termo do binómio horaciano.

Solino, contando a sua história, representa, como vimos, o lado irreverente e satírico de *Corte na Aldeia*, e propõe, em fundo de paródia, a súpula dos elementos retóricos dos dois géneros: “Farei de um peão dama e de um conto história por ser mais breve” (*ibid*, 209). Ao compor o seu híbrido, Solino estende aos dois géneros a “graça” e a “brevidade”, que anteriormente, segundo as regras, apenas caracterizavam os contos.

Já o Diálogo XI trata dos “contos e ditos graciosos e agudos na conversação”. Ao introduzir o tema, Solino declara, à maneira de recapitulação de lição escolar, que da noite anterior “ficou para continuar a matéria dos contos graciosos, ditos agudos e galantes” (CA, 213). E o Doutor Lívio, como é hábito, teoriza:

A noite em que (...) se tocou nesta conversação o modo que havia de ter o discreto em contar uma história (...) se falou nos contos galantes que têm delas muito grande diferença, pois eles não consistem em mais que em dizer com breves e boas palavras uma cousa sucedida graciosamente. (*Ibid.*, 214).

Se a história pede uma mais ampla “arquitectura” do discurso, e a sua força reside na coesão entre as partes e o todo, a força do conto assenta numa escolha precisa das palavras, que têm obrigatoriamente que ser “breves” e “boas”, de forma a rematarem com impacto a matéria graciosa. Ainda assim, é de lembrar que existem outras construções literárias tendencialmente não menos sucintas do que o “dito agudo”, tais como os adágios, provérbios, sentenças e aforismos, também em voga e referidos pelas personagens da obra.

Solino propõe, então, que cada um relate, desta vez, o seu conto e formule o seu dito. Tal não significa, porém, que as personagens retomem a estrutura dialéctica anterior, pois estes Diálogos dedicados à conversação dificilmente geram polémica. Em

relação à *agudeza*, trata-se antes de uma troca de exemplos entre os intervenientes, para depois se acrescentarem os preceitos.

Aníbal Pinto de Castro afirma que lemos a “primeira definição de agudeza ouvida em Portugal” no Diálogo XI (Castro 2008: 77), mas a meu ver, o “primeiro grau” da *agudeza* surge, como fui sugerindo, logo no Diálogo III, a propósito das cartas missivas, quando se estabelece como primeira regra para bem escrever uma carta cortesã exactamente a “brevidade”. Perguntava então o Doutor: “Quando seremos breves em uma carta?”. Respondia Leonardo: “Quando de tal maneira e com tal artifício a escrevemos que se entendam dela mais coisas do que tem de palavras. “E como pode [isso] ser?”, prosseguia o Doutor. Resposta de Leonardo: “Por meio de relativos e de subsequentes que sem nomear as palavras as repetem” (CA, III, 91).

Esta é, porventura, a forma mais elementar de *agudeza*, que se restringe à substituição dos nomes pelos pronomes que lhes são relativos. Esta operação não chega ainda a ser metáfora. Mas quando se utilizam adágios como “braço de mar”, “língua de fogo” (*ibid.*, 93), aproximamo-nos já do domínio da metáfora, pois a nova expressão dá a ver uma coisa inédita, que transfigura e subentende a coisa primeira a que se refere, e que a inspirou. A *agudeza*, no seu maior esplendor, surgirá, no entanto, mais adiante.

A doutrina da *agudeza* surge em *Corte na Aldeia* fundamentalmente associada aos conceitos de “graça”, “sal” e “murmuração”, ou seja, associada ao riso, e, sobretudo, à surpresa espirituosa. Afirma o Doutor que aos “contos graciosos se seguem outros de sutileza (...) que obrigam mais a espanto que a alegria” (CA, XI, 218). Quanto ao riso, pode ser um riso ligeiro, mordaz ou mesmo cínico, sendo que, segundo Leonardo, também em matéria de riso “tiveram mão particular os portugueses que escreveram ao gracioso, que nem os italianos na frase burlesca, nem os espanhóis no estilo picaresco os igualaram” (CA, III, 101). Tal como a língua portuguesa “tem de todas o melhor”, como vimos no Diálogo I, também em matéria de riso teriam os portugueses a primazia. O Doutor considera, entretanto, a existência de três tipos de “contos galantes”:

São esses contos de três maneiras: uns, fundados em descuidos e desatentos; outros, em mera ignorância; outros, em engano e sutileza. Os primeiros e segundos têm mais graça e provocam mais riso, e constam de

menos razões, porque somente se conta o caso, dizendo o cortesão com graça própria os erros alheios. (CA, XI, 214)

Assim, a fórmula perfeita para os dois primeiros assenta numa justa proporção entre a curta extensão do relato e uma maior “performance” interpretativa, direi, teatral, do narrador, como sugerem as palavras “dizendo o cortesão com graça própria”. Mas, de todos, os contos mais celebrados são os “de engano” pois, afirma Leonardo, “se têm menos ocasião de provocar o riso, têm a graça mais viva na sutileza e malícia e quando a matéria é graciosa, levam a todos os outros muita vantagem.” (*ibid.*, 217). Afinal, o fenómeno mais apreciado não é tanto o do riso franco e partilhado, mas o da perícia que reside na sutileza e na malícia da “matéria graciosa”, resolvendo-se o conto por um riso dissimulado, ambíguo. Parece ser uma tarefa de muito mais refinado engenho levar o interlocutor a sorrir com sutileza, de si para para consigo, do que a fazê-lo abertamente, e talvez acompanhado.

Não chegámos ainda, contudo, às formulações mais complexas da *agudeza*, embora o mecanismo que está na base dos contos seja o princípio que a sustenta. Cabe ao Doutor, como letrado, a figura mais erudita da obra, a teorização do “dito agudo”. Porém, se há matéria em *Corte na Aldeia* que seja mais pródiga em exemplos do que em preceitos é, precisamente, a *agudeza*. Que os exemplos em si são a melhor explicação da regra comprova-o sobejamente a *Agudeza y arte de Ingenio* de Baltasar Gracián, publicada em 1648.¹⁸ Gracián confessa que os procedimentos da *agudeza* podem multiplicar-se até ao infinito, e vemos que, na sua obra, os poemas e outros trechos com função ilustrativa ocupam, em certos capítulos, mais espaço do que a própria explicação dos preceitos. Tal é também o *motto* em *Corte na Aldeia*, segundo o Doutor: “E porque nisto declaram menos as regras do que os exemplos, diga cada um o seu [conto]” (CA, XI, 214).

O “dito”, afirma Castiglione pela voz de sire Federico, tem origem na Antiguidade, chamando-se então *dicta* ao que alguns chamam “argúcias” (cf. Castiglione 2008: 125). Os exemplos mais famosos de *dicta* na Antiguidade são os epigramas de Marcial. No Renascimento, concretamente à data de *Il Cortegiano*, os

¹⁸ Sigo a obra de Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, 1648, em tradução francesa, Paris, 1983.

contos e os ditos tornam-se mais sofisticados e começam, dentro da obra, a ser teorizados por duas personagens, sire Federico e o Senhor Prefeito (Francesco Maria Della Rovere, o prefeito de Roma), como manifestações do *engenho* ou da *arte*. Federico observa a esse propósito:

(...) disse que não existe nenhuma arte nas facécias, porque me parece que [elas] são apenas de dois tipos. Uma [*sic*] estende-se aos discursos longos e contínuos (...). O outro tipo de facécias é brevíssima [*sic*] e consiste apenas nas palavras prontas e subtis, como muitas vezes se ouve entre nós, e nas palavras mordazes (...). (Castiglione 2008: 124)

Até este ponto, a semelhança com as definições de Rodrigues Lobo quanto aos contos e ditos é flagrante. Tudo difere, porém, quando se fala da origem das composições, se elas nascem da *inspiração* ou do *estudo*. A personagem do Prefeito vai ao cerne da questão quando pede a Federico que lhes ensine como devem servir-se das facécias e lhes mostre “a arte que pertence a toda a maneira agradável de falar para provocar o riso e a alegria” (*ibid.*).

O Prefeito parece acreditar que existem normas pré-definidas a que obedece a criação também neste caso, contrariamente à posição de Federico, que insiste em que “as facécias e as palavras agradáveis são mais graças e dons da natureza do que arte” (*ibid.*), havendo, no entanto, nações em que elas se manifestam de forma mais aguda (“quicker” na tradução inglesa da obra¹⁹), como seria o caso dos toscanos, e também o dos portugueses na perspectiva de Rodrigues Lobo.

Castiglione, quase um século antes de *Corte na Aldeia*, já reconhece, portanto, que o fenómeno da “rapidez” é crucial para o sucesso do dito, considerando Federico que ele é produto da *natureza* e não da *arte*. Diz ele que “a própria natureza cria e forma os homens aptos para narrar agradavelmente; e dá-lhes o rosto, os gestos, a voz e as palavras apropriadas para imitar o que querem.” (Castiglione 2008: 125).

Em *Il Cortegiano*, encontra-se, de facto, toda uma ideologia centrada no providencialismo da *natureza*, e não só no divino, no que se refere à acção humana. Assim, para Castiglione, a conversação galante, semeada de histórias, contos e ditos,

¹⁹ Remeto para a palavra “quicker” da tradução inglesa (Penguin Books, 2003), que me parece mais adequada ao contexto do que a tradução portuguesa “mais dispostas a isso”.

não requer, em última instância, nenhuma arte em especial, não é produto da *techne*, vivendo do talento do narrador, enquanto a poesia requer um rigoroso exercício de imitação dos melhores modelos, que não dispensa o engenho e a lima.

Em *Corte na Aldeia*, entende-se, por sua vez, a poesia como matéria de inspiração divina, enquanto as personagens se detêm na arte de bem compor contos e ditos, aparentemente em concordância com o intuito de “bem fazer” a *agudeza* de Gracián: “Avec des règles, on forge un syllogisme: forgeons des règles pour faire un trait d’esprit. Tout art réclame des directives et encore plus celui qui consiste en finesse d’esprit” (Gracián 1983: 93). Há, nesse sentido, que encontrar a fórmula adequada à ideia. Ela assenta na confrontação equilibrada de duas ou três hipóteses extremas, cujo sucesso resulta precisamente da delicadeza dessa proporção: “Cet artifice conceptueux consiste donc en une élégante concordance, en une harmonieuse corrélation entre deux ou trois extrêmes connaissables, exprimée par un acte de l’entendement” (Gracián 1983: 97).

É, no entanto, fundamental que a arte seja tão bem conseguida que o resultado pareça natural, como se lia já em *Il Cortegiano*, pela boca de Antonio, quando a personagem refere que a “perfeição da graça” reside em mostrar tão bem e tão naturalmente quanto possível “tanto por gestos como por palavras, o que se quer exprimir, que parece àqueles que o ouvem que vêem fazer diante dos seus olhos as coisas que lhes são contadas”, o mesmo se aplicando à capacidade de “fazer rir caricaturando e imitando” (Castiglione 2008: 131).

Castiglione preserva, deste modo, o princípio retórico de Cícero de que se há-de “pôr diante dos olhos” do ouvinte o que se diz, tendo em vista uma comunicação mais eficaz. Se Rodrigues Lobo declara, pela boca do Doutor Lívio, que o cortesão “nem há-de parecer estátua, nem bonifrate” (CA, VIII, 168), na corte de Urbino parecia haver mais espaço para a mímica. Com efeito, o riso de Castiglione repousa mais na mímica, estando a graça mais associada à elegância dos gestos, e o riso de Rodrigues Lobo assenta mais nas “palavras salgadas” e no conceito de “murmuração”. A *agudeza*, como já vimos, produz vários tipos de riso.

Na composição do “cortesão discreto” todos os comportamentos, gestos, assuntos e palavras se querem bem assentes num justo equilíbrio, que se traduza em

eloquência. Há um ponto certo para que tudo se faça com “discrição”, e esse ponto é também o da sua perfeição.

Em *Corte na Aldeia*, à ilustração dos “contos galantes” segue-se a exposição da matéria dos ditos, que, bem mais curtos, requerem, pela sua subtileza, maior teorização. Inicia-a, como acontece quase sempre, o Doutor Lívio:

(...) dito, na significação portuguesa, tomamos por coisa bem dita, ou seja, grave, como o são as sentenças, ou aguda e maliciosa como são as de que agora tratamos. E chama-se *dito*, porque diz em uma palavra ou em muito poucas, muito de entendimento, de graça ou de malícia. (CA, XI, 219)

É interessante verificar como numa obra em que se proclama que a perfeição de tudo consiste na moderação, a essência dos ditos, coisas bem ditas, graves e agudas, assenta, afinal, em duas tonalidades extremas: o grave e o agudo, isto é, a sentença moralizante (grave) e o dito irreverente (agudo), ambos pautados pela brevidade e pela argúcia.

A sentença grave também ocupa um lugar importante em *Corte na Aldeia*, pois cada capítulo encerra invariavelmente com um comentário sentencioso que parece funcionar como evidência de contemporização dos ânimos exaltados pelo debate que a precedeu. Há que temperar tudo com recurso à moderação, para que a obra resulte equilibrada. O Doutor não se esquece, aliás, de referir que a sentença grave merece ser analisada: “deixando a sentença que terá em outro dia o seu lugar (...)” (*ibid.* 219). Não é, porém, neste volume de diálogos que se cumpre a sugestão, pois talvez Rodrigues Lobo a guardasse para o volume seguinte, que não chegou a existir.

O Doutor empreende o rol de definições do “dito agudo” que deu a Baltasar Gracián matéria para um livro espesso, *Agudeza y arte de ingenio*, explicando o que é um “dito agudo”, da sua forma mais simples à mais complexa. Entra-se agora na regulamentação do processo, ou seja, no “como fazer” bons ditos:

(...) os ditos agudos consistem em mudar o sentido a uma palavra para dizer outra coisa ou em mudar alguma letra ou assento à palavra para lhe dar outro sentido, ou em um som e graça com que nas mesmas cousas muda a tenção do que as diz. (CA, XI, 219)

É uma fórmula que tira partido da *brevitas*, ao conseguir com um mínimo de palavras, usadas com arte, um máximo de subtileza por parte dos dialogantes. De entre os ditos agudos, “os mais engraçados e excelentes” são, ainda segundo o Doutor, “os de respostas”, porque, para além de estas serem tão apressadas que “tomam entre portas o entendimento”, têm matéria de suspeita nas perguntas.” (*ibid.*). O exemplo apresentado pelo Doutor Lívio fala por si:

A outro [homem] que vivera muito tempo na privança de um senhor, com grande prosperidade, vendo-o depois um amigo em estado miserável, lhe perguntou: - Como de tanta altura decastes da graça de N. a esta miséria? Ao que ele respondeu: - Caí. (*Ibid.*, 221)

O efeito-surpresa cresce, assim, com a exímia brevidade da resposta – uma única palavra: *caí* –, em que se conjugam o real e figurado, de forma “graciosa”, ou seja, irónica e aguda. Rodrigues Lobo, com a sua obsessão da brevidade, só podia, evidentemente, deixar-se fascinar por tal processo. Captando “entre portas o entendimento”, o dito vai ao encontro da atracção pelo lúdico e do espírito de dissimulação reinantes na sociedade cortesã. Responde-se, não para informar o interlocutor, mas para o surpreender e deleitar através de um jogo verbal potencialmente ilimitado nos seus recursos. A galanteria nada tem a ver com sinceridade, direi que tem mais a ver com ironia, até com cinismo, sendo, em última instância, um jogo de salão não alheio às relações de poder instituídas.

O dito agudo pode também, como vimos, ser uma sentença, o que se percebe também no exemplo apresentado, onde a forma verbal “caí”, ao subverter a pergunta na resposta, pode funcionar ao mesmo tempo como reparo crítico à própria pergunta. O Doutor não tarda, aliás, a fornecer outro excelente exemplo, extraído, desta vez, da rivalidade entre ordens religiosas desavindas:

Certos frades de São Francisco, aos quais não davam lugar suas infirmitades para poderem caminhar a pé, iam em asnos. Passando por eles alguns do outro bando em mulas muito luzidas e autorizadas, um destes, por motejar dos Menores, lhe perguntou: – Aonde vão os asnos? Respondeu um frade velho: – Nas mulas. E com usar da agudeza na sua mesma pergunta, os envergonhou, mudando o sentido a uma palavra dela. (*Ibid.*)

Este tipo de *agudeza* não requer em especial uma arte de bem falar, nem um prodígio de eloquência, mas sim, argúcia mental e qualidades performativas, que passam pela integração do dito nas circunstâncias ideais de execução. É uma proeza de raciocínio, que, recorrendo a tão poucas palavras como as presentes no enunciado, as manipula tão habilmente que, dispostas de outra maneira, elas resultam na subversão do enunciado da pergunta, processo não alheio a discursos nossos contemporâneos, como o jornalístico ou o publicitário, por exemplo.

O sucesso de um bom dito depende, pois, de circunstâncias propícias, em qualidade e quantidade, como sublinha o Doutor:

Os contos e ditos galantes devem ser na conversação como os passamanes e guarnições nos vestidos, que não pareça que cortaram a seda para elas, senão que caíram bem e botaram com a cor da seda ou do pano (...). (*Ibid.*, 222).

Como toda a doutrinação presente em *Corte na Aldeia*, quer a arte de escrever, quer a arte de conversar, também os contos e os ditos devem obedecer ao *decoro*. A “estudada naturalidade”, é, para Rodrigues Lobo, um ideal a perseguir, na dimensão teatral que faz do “discreto” um actor, que encena e dissimula o que melhor convém à prudência, como arte de fazer escolhas. Vai nesse sentido o avisado conselho do Doutor a quem ouve um conto pela segunda vez:

...) a um homem lhe pareça que contará aquilo mesmo que ouve com mais graça e melhor termo, se não há-de fiar de si, nem sobre essa certeza se querer melhorar do que o conta, antes ouvir e festejar com o mesmo aplauso, como se fora a primeira vez que o ouvisse, porque muitas vezes é prudência fingir em algumas coisas ignorância. (*Ibid.*)

Após este laivo de retórica da dissimulação, que será tão cara a Gracián nas suas máximas de teor social, a conversação acerca da *agudeza* progride, chegando aos mais breves de todos os “ditos graciosos”, as “apodas”, metáforas de semelhança que constam de uma única expressão em sentido figurado. Assim, Píndaro compara a casa de Leonardo, por ter muitas divisões pequenas e bem guarnecidas, a “gavetas de escritório” (*ibid.*, 224).

Talvez seja altura de nos perguntarmos quanto da teorização presente em *Corte na Aldeia* se encontra já em *Il Cortegiano*, e quanto nela antecipa já a *Agudeza y arte de ingenio*?

Também em *Il Cortegiano*, como vimos, a *agudeza* se reparte por contos e ditos. E em 1528, a *agudeza* surge associada a uma modalidade que é a do muito breve trocadilho, ou jogo de de palavras que existe por homonímia na expressão “non aver letto”, que, em italiano, tanto significa não ter uma cama, substantivo, como não ter lido [algo], conjugação verbal. Este tipo de *agudeza* está igualmente presente em *Corte na Aldeia* (XI, 218), em termos análogos aos da teorização de Bernardo em *Il Cortegiano*:

(...) como estas palavras ambíguas são muito subtis, dado que se podem entender as palavras com um significado diferente do que os outros lhe dão, parece, como disse, que causam mais admiração do que riso (...). (Castiglione 2008: 138)

Vemos, assim, em *Corte na Aldeia*, o Doutor realçar o facto de o espanto ser superior ao riso na reacção a alguns contos: “Atrás os contos graciosos se seguem outros de subtileza (...) que obrigam mais a espanto que a alegria.” (CA, XI, 218). Trata-se de captar a adesão do receptor, de seduzir quem ouve e vê. Produzir *agudeza* parece ser, para Castiglione e Rodrigues Lobo, o culminar de todos os artifícios da eloquência, pois é preciso “apontar de forma certa ao alvo”, a fim de conquistar de imediato a adesão dos interlocutores. Afirmo, nesse sentido, Bernardo: “(...) há várias espécies de palavras de duplo sentido; é por isso que é necessário estar atento e escolher subtilmente os termos e evitar aqueles que tornam o gracejo insosso, ou que parecem forçados” (Castiglione 2008: 139). Em suma, há que ser artificioso sem ser pretensioso, pecado que compromete a eficácia da comunicação.

Grande parte da teorização de *Il Cortegiano* quanto à *agudeza* parece ter sido aproveitada de muito perto por Rodrigues Lobo, como acontece, por exemplo, em relação ao conto dos frades montados em asnos e mulas, antes narrado pelo Doutor, encontrando-se na obra de Castiglione a explicação para a graça dessa narrativa, quando se faz referência às palavras que “têm muita graça porque nascem quando

alguém retoma na fala mordaz do seu interlocutor os mesmos termos no mesmo sentido”, ferindo-o “com as suas próprias armas” (Castiglione 2008: 139).

Para além do riso e do espanto, revelam-se nestas respostas ironia e sarcasmo, que podem até, em alguns casos, englobar desprezo pelo outro. No entanto, Castiglione define-as como “elegantes.” Toda esta concepção de fazer rir o receptor, para depois também o ferir com uma ferroadada metafórica, a tal “murmuração” que fica “entre o couro e a carne” (CA, I, 55) ou o “picar levemente e com arte” (CA, VIII, 178), tudo isto assenta num paradigma de dissimulação e de teatralidade, em que a eloquência nem sempre tem um significado real e profundo, antes exprime um mundo de aparências e ambivalências, decorrentes de conceitos transfigurados pela metáfora.

Entre os tropos dos Antigos e a complexidade do tratado de Gracián, o processo em *Corte na Aldeia* encontra-se, em meu entender, a meio caminho. Mas é preciso lembrar que o contexto da obra de Rodrigues Lobo é o de uma teorização da *agudeza* vocacionada para a conversação cortesã, ou seja, o mais clara e concisa possível, evitando sempre a obscuridade, de acordo com a teorização dos preceitos que, ao longo da obra, vão delineando uma “nova retórica” centrada na clareza e na comunicabilidade.

A meu ver, Rodrigues Lobo não pretendeu, tanto como Gracián, com a *agudeza*, atingir o belo pelo prazer do belo, mas sim mostrar como se pode atingir o expoente máximo da eficácia na comunicação cortesã. Nesse âmbito, a *agudeza* traz à eloquência do aspirante a “perfeito cortesão” uma componente de força e de poder na captação da atenção dos outros que se pode traduzir em protagonismo. O domínio do “bem falar” pode ser, nesse sentido, um passaporte para a ascensão social.

Concorde-se ou não com a possibilidade de Rodrigues Lobo privilegiar nesta sua obra o “útil” em detrimento do “belo” como finalidade retórica, mantém-se o facto de ele ter sido em Portugal o primeiro, ou um dos primeiros, a teorizar a *agudeza*.

TERCEIRA PARTE: A “NOVA RETÓRICA”

I. O “sal” e a “graça”: para uma “nova retórica” da língua portuguesa

O terceiro lugar é da Retórica, que ensina a falar bem, e a persuadir os ouvintes com razões bem concertadas ao intento do que pratica, não fazendo o fundamento na verdade do que diz, senão no concerto e semelhança da razão com que obriga e move. (CA, XVI, 284)

Assim caracteriza o Dr. Lívio no Diálogo XVI, o último da obra, o lugar da retórica, no plano de estudos das universidades da época. Esta definição de retórica aproxima-se já da mundividência barroca, ao prescrever a persuasão através de “razões bem concertadas”, ou seja, de um discurso coeso e criteriosamente ornamentado, que intervenha ao nível das emoções do receptor, comovendo-o e “obrigando-o”. A tónica não é posta na “Verdade”, mas na “semelhança”, significando que se produz uma aparência de verdade. Isto acontece porque o objecto da retórica muda de “causa”, como frisa Aníbal Pinto de Castro, ao assinalar que a Retórica “começa a transpor as portas dos Colégios para ocupar um lugar (...) em obras de carácter crítico ou especificamente literário” (Castro 2008: 73).

Tais obras vão veiculando “conceitos característicos do barroco” e alargando as “regras da Retórica a outros géneros literários da especial preferência do homem culto e discreto do século XVII”. Trata-se de uma literatura de “comunicação social” e muitas vezes oral, que teria em *Corte na Aldeia* o seu “caso mais flagrante” (*ibid.*).

Reconhece-se, assim, a existência de uma realidade em transformação, e o “discurso gracioso” comporta, de facto, muitas inovações, no início deste século XVII, em Portugal. Deste modo, quando no Diálogo IX o Doutor se mostra receoso de não dar conta da teorização acerca do que é o “falar bem”, Solino elogia-o por dar a todos as melhores lições de receio e humildade (qualidades do “discreto”), e logo lhe pede: “Começai já a descobrir essa retórica nova à língua portuguesa” (CA, IX, 183).

Leonardo critica o modelo da retórica antiga, de base latina, caracterizando-a como “muito comprida e dilatada em preceitos e limites” (*ibid.*). Na realidade, ainda que o “discurso gracioso” se aproxime da matriz conceptista associada à *agudeza*, Rodrigues Lobo preocupa-se sempre em tornar claro, simples, breve e objectivo – contrário à “muito dilatada “ retórica latina – o código de regras que estabelece.

Porém, o fenómeno comporta as suas ambiguidades, como salienta Anibal Pinto de Castro:

Pela simplificação que todas estas modificações implicavam pode parecer à primeira vista que Rodrigues Lobo tendia para uma sobriedade contrária à exuberância característica do barroco. Tal não acontece, porém. Esse apelo à sobriedade e à clareza provinha directamente da adaptação dos esquemas da Retórica (...) aos géneros ligeiros da comunicação em sociedade, quase sempre oral, no sentido de realizar o ideal de elegância, equilíbrio e graça que deviam exornar o cortesão discreto.

Chegamos assim ao verdadeiro contributo da *Corte na Aldeia* para o barroco – a graça aguda do dito sentencioso.

A simplicidade e a clareza, longe de serem absolutas, viam-se reduzidas pelo desejo de semear a narrativa de sentenças graciosas. O essencial era que esta parecesse natural, fosse embora à custa de artifício. (Castro 2008: 77)

O que Aníbal Pinto de Castro afirma é, com efeito, essencial à compreensão da doutrina retórica de Rodrigues Lobo, que simplifica a retórica antiga (abrevia-a, como é dito) apelando à sobriedade e à clareza na conversação. Daí que a “retórica nova” resulte mais breve do que a latina, embora dela descendenda.

Por outro lado, o que Rodrigues Lobo integra de barroco na sua nova retórica caracteriza-se pelo facto de “semear a narrativa” de “sentenças graciosas”. Se a linguagem “vulgar”, como tem sido chamada, facilita a comunicação, o artifício dos “ditos” dá-lhe o tempero, o “sal”, que a torna mais atractiva e persuasiva. É, nesse sentido, uma doutrina fundada em dois pólos opostos: *brevidade* e *amplificação*.

Deste modo, se em *Corte na Aldeia* se faz a apologia dos “ditos agudos” no Diálogo XI, ou seja, o elogio do artifício, rejeitam-se à partida muitos dos recursos, potencialmente geradores de obscuridade, que serão recorrentes na estética barroca. É este um dos contrastes que marca o carácter fronteiro da obra. Diz Leonardo: “Falar vulgarmente (...) é qual os melhores falem e todos entendam: sem vocábulos estrangeiros, nem esquisitos, nem inovados, nem antiguos e desusados, (...) senão comuns e correntes (...)” (CA, IX, 184-185). E prossegue, reiterando o mesmo princípio, apenas com a diferença da substituição de “vocábulos esquisitos” por palavras “ornamentadas”: “o falar próprio é com palavras naturais e menos figuras de retórica

para ornamento delas, e não usar dos tropos de alegorias, metáforas, translações, antonomásias, antífrases, ironias, enigmas, e outras muitas (...)” (*ibid.*, 186).

Estes dois momentos são já repetição de um outro, já referido, sobre a arte de bem escrever cartas. Dizia então Leonardo:

(...) devemos escrever como praticamos, as palavras da carta hão-de ser vulgares, e não já populares, nem esquisitas; vulgares de modo que todos as entendam (...) Também se deve fugir ao termo esquisito de palavras alatinadas, ou acarretadas de outras línguas estranhas (...). (CA, III, 94)

Rodrigues Lobo não se cansa de lembrar as mesmas regras, pois antes de mais esta sua obra é uma retórica do discurso cortesão, retórica que necessita de ser simplificada e afinada até à dimensão duma “nova retórica abreviada”. A meu ver, a *Corte na Aldeia*, enquanto manual de etiqueta, serve fundamentalmente de moldura a um núcleo mais importante, o duma “nova retórica” cortesã, clara e breve, que necessita dessa moldura para ser entendida sem dificuldade. Mais do que em “salvar” a corte, Rodrigues Lobo está, em minha opinião, interessado em “salvar” a língua, apurando e actualizando o seu uso, que desabrochará em novos e mais úteis desempenhos. À cabeça do projecto desta obra, está assim, a meu ver, o desejo de preservação da língua portuguesa, porque se esta triunfar no futuro, as outras marcas da identidade nacional, nela representadas, virão por acréscimo. No Diálogo IX, a propósito do “falar vulgarmente”, “qual os melhores falem”, José Adriano de Carvalho observa, em nota, o seguinte: “se devemos escrever como falamos..., então, também os melhores poderão ser os que falem, e, logo escrevam, como “nós”... Neste caso, a *Corte na Aldeia* constituir-se-ia não só como um debate, mas também como um projecto de língua... a falar e a escrever..., já que é, precisamente, “falada” por esses “nós” e escrita, melhor, talvez, transcrita pelo seu “autor”...” (CA, 185).

A “nova retórica” baseia-se, nesse sentido, em cinco princípios: “Falar vulgarmente com propriedade”; “Fugir da prolixidade”; “Não confundir as razões com brevidade”; “Não enfeitar com brevidade as palavras”; “Não descuidar com a confiança” (*ibid.*, 184).

É interessante verificar que as três últimas advertências traduzem antes o que “não fazer”, e não o “que fazer”, assim como a segunda, “fugir da prolixidade”,

significa também não a praticar. Só a primeira advertência estabelece uma acção a praticar, embora o “falar vulgarmente” restrinja o uso de vocábulos latinos e estrangeiros, e o “falar com propriedade” exclua a utilização de metáforas novas, como se viu. Estes cinco princípios assentam, pois, na correcção dos ditos erros mais comuns, sendo que a “nova retórica” passa muito por uma selecção e reescrita da antiga. A esse propósito, refere Selma Pousão Smith:

Rodrigues Lobo segue retoricamente os clássicos da praxe – Aristóteles menos, mais Cícero, Quintiliano e Horácio (...) e segue Castiglione. Sua é, todavia, antes de mais, uma tarefa de simplificação e acessibilidade extra-mural da técnica retórica – “retórica abreviada” lhe chama, elogiando-a, o Doutor (...). (Smith 2008: 500)

Após a enunciação das cinco regras a observar na conversação, o Doutor fala precisamente de “uma retórica abreviada” que “podia servir todas as línguas” (CA, IX, 184). Não só a “nova retórica” é mais breve, como é melhor, podendo servir de modelo, ou aplicar-se, a outras línguas, da mesma forma que outros preceitos transitam de um manual de cortesia para outro. A emergência desta “nova retórica”, longe de ser uma excentricidade, acompanha e reforça a tarefa de valorização do português face ao latim, como língua de cultura, no seguimento da valorização renascentista do vulgar. Para uniformizar a língua corrente e o seu uso, numa perspectiva de universalidade, há que evitar a prolixidade de regras. Explica o Doutor que “os muitos preceitos e figuras” de que enferma a retórica cabem nas cinco regras propostas (*ibid.*), o que é corroborado por Selma Pousão Smith, para quem “o pequeno texto da “retórica abreviada” de Lobo se distingue na sua “simplificação desbastante” pela “lufada de ar fresco didáctico” que vem trazer ao seu magistério (cf. Smith 2008: 501).

Como vimos também anteriormente, para o novo modelo das cartas missivas, debatido no Diálogo III, as regras a ter em conta eram apenas três e muito semelhantes a estas. Lembremo-las: “brevidade sem enfeite”; “clareza sem rodeios”; “propriedade sem metáforas ou translações” (CA, 90). Tal significa a apologia duma linguagem simplificada, onde a comunicação parece transparente, exceptuando-se as cartas “jocosas ou de galanteria”, que acolhem abertamente a *agudeza*.

Cada um dos binómios que constituem as regras apresentadas faz a proposta de uma primeira componente mais abstracta (“brevidade, clareza, propriedade”) contraposta a uma segunda componente mais concreta, que exclui, como decorre da utilização da partícula “sem”. Mais uma vez se corrige e se reaproveita o que existia antes, dando origem ao “novo.”

Por outro lado, também se verifica que a “nova retórica” propõe regras muito semelhantes para a “escritura” e para a “prática”: três para a escrita de cartas, e cinco para a conversação. Leonardo confirma esta semelhança: “E disto, e do falar com propriedade, tenho dito na prática que tivemos sobre as cartas missivas (...)” (CA, IX, 185-186).

Os excessos linguísticos denunciam o jovem aspirante a cortesão, que por ser principiante se torna pretensioso, assim como o letrado que, não sendo cortesão, nunca sabe qual é a justa medida das coisas: “(...) os mancebos (...) como no praticar não têm a madureza (...) cuidam que se melhoram em falar escuro e elegante (...)”, afirma o Doutor; ao que Solino responde: “Muitos letrados sei eu (...) que falam uma linguagem como sereia (...) e sendo a nossa língua de muito bom metal, lhe misturam tanta liga que perde muito de seus quilates.” (*ibid*, 188.)

Outra regra da “nova retórica” de *Corte na Aldeia* é a de, à partida, não se usarem estrangeirismos e latinismos. Porém, Píndaro, o estudante, ainda tenta abrir uma excepção: “Não tenho por grande erro, quando a conversação é entre doutos, usar de algumas palavras tiradas do latim, quando forem melhores que as com que nos podíamos declarar em português”. Solino reage, no entanto, violentamente às suas palavras: “(...) tenho raiva, sabendo que a língua portuguesa não é manca nem aleijada, ver que a façam andar em muletas latinas os que a haviam de tratar melhor” (*ibid.*).

Em suma, a “nova retórica”, ao contemplar uma comunicação eficaz, supõe e promove o uso da língua portuguesa em toda a sua extensão e modernidade. Assim, o Doutor resume numa só frase todos os vícios a evitar, acrescentando, em jeito de síntese, que “a prática artificiosa embaraça aos que sabem pouco, e não agrada mais ao discreto (...)” (*ibid.*, 192).

Aníbal Pinto de Castro fala, entretanto, da existência de “uma incipiente teoria própria, um tanto desconexa, mas acusando claramente os progressos do gosto

barroco” em Rodrigues Lobo (Castro 2008: 74). Bem diferente é a opinião de Selma Pousão Smith, que prefere falar de “uma tentativa de racionalização por redução derivativa (que lembra o método da Retórica de Aristóteles)”, a propósito da “nova retórica” (Smith 2008: 5005).

De facto, a minha interpretação da “nova retórica” também se aproxima mais desta “racionalização por redução” do que duma “incipiente teoria própria, um tanto desconexa”, como pretende Aníbal Pinto de Castro, já que, a meu ver, Rodrigues Lobo não dá nenhuma prova de incipiência ao longo de *Corte na Aldeia*. Esta “racionalização por redução” é até em certo sentido simbólica, pois ilustra mais a ideia do que se pretende fazer, do que o conteúdo do já feito. Ela significa, em última instância, que a matéria retórica implica “desbaste”.

Mas, como diz Aníbal Pinto de Castro, não há dúvida de que, no âmbito da “nova retórica”, a única concessão de Rodrigues Lobo ao artifício consiste na apologia do “dito agudo”, o qual, embora de difícil elaboração, deve ser verbalizado com a máxima naturalidade.

O dito agudo surge associado à “graça” e ao “sal”. É no Diálogo IX que se introduz o conceito de “sal na conversa”. Pergunta D. Júlio: “(...) estimorei saber que é o que chamam sal os discretos, que é um termo de falar muito ordinário entre eles.” (CA, 194). Duas explicações podem estar na base desta afirmação de ignorância da parte de D. Júlio: ou estamos dentro do tempo da acção do diálogo e aqui se revela que D. Júlio, embora pertencendo à nobreza, não está a par dos códigos de comportamento dos “discretos”, por ser antiquado; ou estamos fora desse contexto e se faz antes uma caracterização destas personagens-tipo como que paradas no tempo, com passado mas sem presente, e então resulta pertinente a curiosidade de D. Júlio. Já anteriormente, como vimos, em relação à *actio*, D. Júlio dizia que o cortesão não devia gesticular, sendo então o Doutor, o “letrado”, a actualizar a regra.

De novo, para nosso espanto, é o Doutor quem está a par das novidades da eloquência, discursando acerca do conceito de “graça”: “(...) o sal é uma graça e composição da prática, do rosto ou do movimento do andar, que faz as pessoas aprazíveis” (*ibid.*, 195). O Doutor justifica a importância do sal, da sua utilização na preservação dos alimentos ao gosto que advém da sua confecção. O sal na conversação é metáfora de alimento espiritual, que dá prazer a quem ouve, afectando

a sua sensibilidade, tal como acontece a quem o saboreia na comida. Os dois significados atribuídos ao sal, o “dar gosto” e o “dar graça”, acabam por ser a grande metáfora inovadora da “nova retórica” aplicada ao discurso de *Corte na Aldeia*. Por outras palavras: a “nova retórica” faz a apologia da clareza e da brevidade, em que o único tempero permitido é o do “sal”.

Aos dois significados anteriores vai juntar-se um terceiro que é o da amizade, tema, aliás, tomado de Cícero, do seu *Tratado da Amizade*. Lembra o Doutor que “a primeira coisa que se punha aos amigos na mesa era o sal” (*ibid.*, 196). E ainda surge um quarto significado para o sal: a doutrina evangélica. Uma só palavra associada a quatro significados é, em si, exemplo das associações engenhosas próprias do conceptismo. Assim, o sal associado, tanto ao sabor dos alimentos como ao sabor da conversa, da amizade e da igreja, resume o sabor, ou o apreço, que dão à vida o homem virtuoso e o cortesão, para quem os códigos de comportamento relativos à conversa e à amizade são essenciais. A associação do sal à igreja também tem um significado próprio dentro da *Corte na Aldeia*, pois tanto os pregadores cristãos como os amigos em amena conversação são “apóstolos” duma “nova palavra”, isto é, no caso dos últimos, de uma “nova retórica”.

Neste momento, e quanto à construção da “nova retórica”, as definições já não abreviam conceitos, pelo contrário, expandem-nos. O conceito de “graça”, introduzido a propósito da conversação, não abandona mais o novo projecto de retórica de *Corte na Aldeia*, nos Diálogos que se seguem ao IX, de que constam as histórias, os contos e os ditos na conversação. A propósito desta “expansão de conceitos”, refere ainda Selma Pousão Smith:

Torna-se óbvio que esta retórica nova, tanto do ponto de vista da articulação da conversação como da sua equivalente escrita – a carta ou bilhete – não obstante a perspicua defesa da clareza ciceroniana apresentada, está toda ela sustentada de uma transposição tropo-figurativa, quer por translação por metáfora, quer por alegoria, (...) quer por ironia (...). (Smith 2008: 510)

De facto, todo o discurso de Corte na Aldeia (e a sua ilustração pelos exemplos e pelas partes narrativas) que sustenta a “nova retórica”, é atravessado por um

constante contraponto entre brevidade e amplificação. A “defesa da clareza ciceroniana apela à brevidade: a exemplificá-lo está o discurso de apelo ao uso de linguagem vulgar na fala e à utilização de vocábulos correntes e próprios na escrita de cartas. Mas a brevidade também contempla a “agudeza”: o melhor dito é aquele que se concretiza apenas numa palavra de resposta, como em “caí”, o exemplo anteriormente tratado.

No pólo oposto, destaca-se um discurso amplificatório que perpassa narrações e descrições, sejam elas do autor, sejam das personagens, que recorrem abundantemente à enumeração. As novelas de cavalaria no Diálogo X, e mesmo a própria narrativa da história de vida da peregrina no Diálogo VI, e ainda a história exemplar do capitão português e de Florisa (Diálogo XIII), acumulam frases muito extensas, cheias de pormenores e de meandros. No caso das descrições, é de salientar o retrato da peregrina, no Diálogo V, pela extensão das frases, pelo paralelismo das construções, que confere realce às metáforas, e pela sugestão de movimento, para alguns sinal de modernidade da prosa de Rodrigues Lobo.

Como notou Selma Pousão Smith, a “retórica nova” é toda ela sustentada por “uma transposição tropo-figurativa”, até porque todo o texto de *Corte na Aldeia* assenta num mecanismo em que o receptor parece encontrar-se sempre no intervalo entre dois horizontes, o real e o figurado. Para tal, contribuem decisivamente, tropos e figuras como a alegoria, a metáfora e a ironia, como se foi salientando ao longo deste trabalho.

II. Súmula do projecto de Rodrigues Lobo

Após a leitura de uma obra como *Corte na Aldeia*, e no contexto da afirmação da “nova retórica”, podemos perguntar-nos: qual foi, afinal, o grande objectivo de Rodrigues Lobo? Foi o de escrever um manual de comportamento cortesão em geral, ou o de escrever um manual de retórica específico para o comportamento cortesão, numa época em que a retórica representa e simboliza toda a acção cultural e social, como afirma Marc Fumaroli: “*L’homo rhetoricus est tout simplement l’homo symbolicus en action*” (Fumaroli 2009: X).

A verdade é que o manual de retórica nos surge integrado no manual de comportamento. Isto leva-nos a outra questão: será o manual de comportamento cortesão tão-só uma moldura, que ajuda a valorizar o manual de retórica? Pensando em molduras, também vimos que a forma dialógica renascentista é emoldurada pelo ambiente de *locus amoenus* que é o das personagens-tipo sentadas em redor da lareira. *Corte na Aldeia* aparece-nos, entretanto, como um texto que se organiza em diálogos intercalados por outros pequenos textos narrativos e descritivos. Não é por acaso que José Adriano de Carvalho descreve, como foi referido, esta obra como um “apertadíssimo tecido de intertextualidades” (CA, 28).

Quando lemos *Il Cortegiano*, vemos que os temas tratados se inscrevem na unidade do todo através da manifestação das opiniões dos participantes acerca do que é ser-se cortesão em Urbino. Mas, em *Corte na Aldeia*, parece-nos que a questão é diferente, pois verifica-se uma coesão sempre em progresso, ou em crescendo. Com efeito, nos Diálogos I e V trocam-se opiniões acerca de certos géneros e formas literários, como o livro de cavalaria, a crónica histórica e a poesia, tradicionalmente associados à cultura cortesã. A seguir, fala-se de armas e brasões, das formas de construção de histórias de cavalaria, e descreve-se a vida na corte ao serviço do rei e das damas, também como preparação para a entrada em cena do “pretendente”. Começa-se pelo mais abrangente, a matéria poética, para depois entrarmos nas subtilezas do discurso, e, por último, no mundo concreto da vida na corte.

Quanto aos géneros ou formas literárias, eles são parte da conversação cortês, interessando aos dialogantes perceber como se constroem e quais são os seus limites.

Os romances de cavalaria inspiram as histórias orais que são relatadas no Diálogo X, e a poesia surge tradicionalmente associada aos serões da corte. Para D. Francisco de Portugal, autor da *Arte da Galanteria*, obra editada em 1670, mas escrita não muito posteriormente a *Corte na Aldeia*, em 1628, o homem galante há-de saber escrever versos, ou glosar versos alheios, mas nunca será poeta a sério, autor propriamente dito, porque isso o desviaria das suas funções de cortesão (Portugal 2012: 115-116). Aliás, a composição poética surge-lhe associada ao “serviço das damas” (um dos quatro serviços da corte, segundo Rodrigues Lobo no Diálogo XIV). Rodrigues Lobo reduz ao mínimo o comentário sobre as “damas de palácio”, como se lhes refere D. Francisco, o que lamentamos enquanto leitores, se pensarmos, por exemplo, que Castiglione, bem mais cedo, dedica às damas um livro inteiro dos quatro que constituem *Il Cortegiano*. Ao longo da obra, são duas mulheres que presidem à organização da conversação em Urbino, a Sra. Duquesa Elisabetta e a sra. Emília Pia, o que faz todo o sentido, como destinatárias que são da veneração dos cortesãos que, como vimos em Rodrigues Lobo, “as nomeiam por senhoras, se lhes descobrem e ageolham como a deusas” e saem mais perfeitos e apurados desse seu serviço.

Central em *Corte na Aldeia*, a conversação cortês do século XVII pede uma retórica própria, ainda não devidamente sistematizada em Portugal. *Il Cortegiano* exemplifica, em geral, regras mais relativas ao comportamento na corte e, a partir dele, floresceram outros manuais de cortesania, italianos, espanhóis, franceses.

A própria reflexão sobre a conversação e a escrita é uma forma de se fundirem os preceitos sobre as cartas com preceitos muito semelhantes sobre a “prática”, ou seja, a fala, e a disposição das palavras, como em lugar próprio se disse.

A língua portuguesa é muito elogiada, não só por se fazer a apologia dos vernáculos desde o Renascimento, mas também porque tal elogio se justifica num contexto histórico de Interregno e pós-Expansão, tendo em vista a sua consolidação como língua de cultura, com os seus vocábulos actuais, correntes e próprios, acessível a todos, e indispensável à construção de uma “nova retórica”, que ora aprova, ora rejeita, certas unidades lexicais do português vernáculo.

Se no Renascimento se tratou de enriquecer o português, preceituando-o e codificando-o nas suas primeiras gramáticas, Rodrigues Lobo já requer uma “retórica simplificada”, destinada a servir, não só o português, mas “todas as línguas” (CA, IX,

184). E as razões de tal opção surgem pela voz das personagens, a quem se ouvirá dizer que: “a [retórica] latina é muito dilatada em preceitos”; “com o excesso de palavras se perde o sentido da frase”; os letrados não se fazem entender, com os seus termos técnicos e latinismos; a eloquência dos eruditos não é cortesã; “os retóricos nunca souberam escrever cartas”.

A “nova retórica” é uma retórica da conversação, mas também do comportamento, a que cabe mostrar como se deve aprender a bem ilustrar pelos gestos o que se diz, o que corresponde à antiga *actio*; e é também uma retórica atenta às circunstâncias, como decorre da exortação à escolha do momento propício para contar um conto, sem ofender o decoro e os ouvintes.

Reduzindo os preceitos da retórica clássica, mas alargando as possibilidades da *agudeza*, a “nova retórica” é uma retórica da conversação, mas também da eficácia comunicativa, que potencia o sucesso na vida social. É o que acontece, por exemplo, quando se espera que o outro fale durante o tempo que lhe compete; quando se evita monopolizar a conversa; ou quando se espera que venha a propósito falar de um determinado assunto. Mas quando se toma a palavra, há que captar, maravilhar, o ouvinte, com a graça e perícia do que se diz, muitas vezes através dos recursos da *agudeza*. Para conseguir tal prodígio, há que fazer uma aprendizagem do que na “nova retórica” excede os limites da retórica clássica.

Se a *agudeza* pode permitir-se infindas variações e desdobramentos, como pretende Gracián, por outro lado, toda a matéria de correcção e reformulação dos preceitos retóricos, por parte de Rodrigues Lobo, consiste em abreviar: criticam-se os exageros da metáfora nos encarecimentos, porque se perde a noção do decoro; anunciam-se apenas três princípios para a escrita das cartas, análogos às cinco advertências para o “falar bem”, de modo que fala e escrita assumem as mesmas premissas; e também a língua portuguesa “renascida”, liberta de palavras antigas, técnicas, esquisitas e inovadas, e direccionada para os vocábulos correntes e vulgares, é o modelo perfeito para o contexto cortesão.

Para Rodrigues Lobo a *agudeza* revela-se uma potência retórica, pois através dela dizem-se coisas que ainda não foram ditas de forma tão subtil. Se na introdução à edição francesa de *Agudeza y arte de ingenio*, que venho seguindo, Benito Pelegrín define este processo como “une rhétorique élargie au plaisir” (cf. Gracián 1983: 9-77),

tal está, a seu modo, de acordo com a reestruturação da retórica feita à maneira de Rodrigues Lobo: incomodamo-nos menos com questões teóricas secas e trabalhosas e abandonamo-nos ao que, no trabalho retórico, nos transmite prazer e sociabilidade.

Este investimento do autor de *Corte na Aldeia* numa retórica futura, que o cortesão manipulará com maior facilidade e proveito, tem toda a pertinência dentro da sua visão pedagógica, assente na tríade retórica “ensinar, deleitar e comover” que presidirá ao discurso barroco.

CONCLUSÃO

Dediquei este trabalho aos estudantes, e em particular aos estudantes de licenciatura, pois tenho verificado que, se eles se situam na área da Literatura Portuguesa, o mais provável é que explorem os autores mais imediatamente canónicos ou, se quisermos, mais conhecidos do grande público (com grande predomínio de Camões, Eça e Pessoa), quer durante a licenciatura, quer depois, na escolha dos seminários a seguir, de entre os que lhes são propostos. Foi o meu caso, e creio poder afirmar que esta tendência é generalizada. Claro que nunca é demais analisar a obra de Camões, até porque, como é próprio dos grandes autores, há sempre nela uma faceta a descobrir, ou uma perspectiva menos explorada a desenvolver, como é, ou foi por muito tempo, o caso do seu teatro. Em Eça e Pessoa dar-se-á a mesma circunstância.

O problema é que os estudantes de pós-graduação não são muito aliciados ou não têm eles mesmos a iniciativa de aplicarem o seu esforço e as suas aptidões no enriquecimento da bibliografia crítica de muitos autores portugueses que, ainda hoje, aguardam que alguém os leia com a devida atenção para que as suas potencialidades sejam dadas a conhecer, como acontece sobretudo no caso de épocas mais recuadas.

Corte na Aldeia e, em termos gerais, toda a produção autoral de Rodrigues Lobo ainda se encontra muito na sombra, se considerada a sua qualidade²⁰, sabendo-se que *Corte na Aldeia*, em particular, foi, no seu tempo, uma obra muito elogiada por autores como Francisco Manuel de Melo ou Baltasar Gracián, sendo a sua fortuna literária tão expressiva que conheceu diversas edições, também em espanhol, nos séculos XVII e XVIII, como foi dito.

Em *Os Lusíadas*, Camões tanto ilustra a glória breve da Expansão e do Império como empreende o panegírico da história da nação, tecendo considerações amargas

²⁰ “Rodrigues Lobo afirmava-se como poeta (...) revelando-se simultaneamente o criador da prosa bucólica.” (cf. Ferreira 2005: 15).

Segundo Ricardo Jorge, “Encerra Rodrigues Lobo o derradeiro escrínio da poesia quinhentista, fecha com o maior brilho uma fase irradiante (...) A prosa inaugura a dos mestres seiscentistas do período”, sendo ele “o primeiro em data a escrever naquela forma que fez a glória do nosso século XVII” (*apud.* Nava 1985: 48-49). Já Gaspar Simões, considera Rodrigues Lobo “o primeiro poeta moderno da história da nossa poesia” (*Ibid.* 73).

sobre o seu tempo, dominado por uma indisfarçável melancolia ou por um grande sentimento de vazio. Tanto assim é que, no final da obra, só uma “progénie” gerada pelos nautas e pelas ninfas poderá alegoricamente encarnar a esperança de futuro.

Em *Corte na Aldeia*, após o desastre de Alcácer Quibir e em pleno Interregno, desenha-se também um projecto, a seu modo alegórico, que partilha de um desejo semelhante de fazer ressurgir a corte e a identidade nacionais, partindo dos “riscos e sombras” da “dourada idade” dos portugueses. É o que afirma Solino, com a sua malícia habitual: “ninguém dará melhor conta disto que o senhor Leonardo, porque se achou no paço ainda em tempo que éramos troianos e viu luzir o que agora está cheio de ferrugem” (CA, XIV, 255). Porém, os tempos são outros e Rodrigues Lobo – autor de transição, como dizem os especialistas – preocupa-se em criar um programa de “ressurreição” que concilie aspectos relevantes do Renascimento, do Maneirismo e do Barroco.

Corte na Aldeia é o primeiro guia de comportamento cortesão em língua portuguesa, e inspira-se fundamentalmente em *Il Cortegiano*, obra fulcral da literatura italiana renascentista, ultrapassando-a, como escreve Francisco Manuel de Melo (cf. Melo 1998-1999: 88). Selma Pousão Smith destaca também, por sua vez, a “singular riqueza” de *Corte na Aldeia*, como vimos no capítulo anterior, e, em meu entender, a obra de Rodrigues Lobo é, de facto, mais rica do que *Il Cortegiano* tanto na variedade temática, como na coesão do todo, como ainda no aprofundamento das suas reflexões. Trata-se, além disso, de uma obra de intervenção política, se bem que muito prudente nesse aspecto, pois as exortações patrióticas surgem, por assim dizer, “dissimuladas” na habitual dedicatória, a D. Duarte da casa de Bragança, e no elogio da língua, tópico comum desde o Renascimento.

Corte na Aldeia é uma crónica muito bem ilustrada dos costumes da época, e um retrato completíssimo da sociedade de corte do Antigo Regime, com a sua estrutura em pirâmide e os seus códigos de comportamento e de comunicação. Trata-se, por outro lado, de uma obra verdadeiramente enciclopédica, na vastidão das suas referências histórico-culturais, frequentemente associadas a episódios extraídos da vida na Antiguidade, na Idade Média e na Idade Moderna. Nela se encontram normas de cortesia que usamos ainda hoje, herdadas da sociedade de corte, em que prevalece a lição de que quanto mais a vida nos obriga ao relacionamento com pessoas

poderosas ou influentes, mais devemos usar de prudência e de discernimento no trato com os outros. Quanto mais sociável se é, mais cortês é preciso ser.

É em amena conversação que os oito participantes vão reflectindo sobre questões de retórica, de poética, de etiqueta, de cortesia, entre muitas outras, relativas à formação do “cortesão discreto”. Concretiza-se, assim, um projecto pedagógico, onde imperam conceitos como os de *graça*, *agudeza*, *galanteria*, *verosimilhança* e *decoro*, sem esquecer o *sal*, condimento por excelência da arte da conversação. Pode, num certo sentido, dizer-se que o formato de *Corte na Aldeia* contempla um “edifício alegórico” e um “edifício satírico”, que muitas vezes se interpenetram e interpelam, conferindo tons contrastantes a um mesmo discurso, numa espécie de *claro-escuro*.

Finalmente, a “nova retórica” é, talvez, a grande originalidade da obra de Rodrigues Lobo, tendo, a meu ver, o autor compreendido que, ao assegurar a sobrevivência da língua e ao adaptá-la às novas práticas sociais, o resto vem “colado” a ela, pois é através da língua, oral e escrita, utilizada na arte da conversação, que se multiplicam as virtualidades da mudança e ela se torna possível. Para Selma Pousão Smith, a “nova retórica”, reformando o discurso, reforma também a corte²¹.

Hoje não estudamos retórica nas escolas, mas o seu conhecimento esclarece muitas particularidades e subtilezas presentes nos discursos que produzimos desde sempre e todos os dias. Ela organiza e enriquece a expressão do pensamento, ao codificá-lo, conferindo-lhe coesão e coerência. A própria *agudeza* é-nos familiar: encontramos-la constantemente em tipos de discursos como o jornalístico, ou o publicitário, e produzimo-la nós mesmos, sem pensar, porém, nas suas regras. Em *Corte na Aldeia*, as maiores novidades (“serão melhores os livros (...) com alguma engenhosa novidade”, como se lê no Diálogo I) são linguísticas ou discursivas: desde a primeira definição de agudeza ouvida em Portugal, retomando Aníbal de Castro, ao famoso elogio da língua portuguesa (apesar de a obra no todo ser bem menos famosa do que merecia) ou ao facto de *Corte na Aldeia* representar para muitos um momento inaugural importantíssimo da prosa moderna portuguesa. Como diria D. Júlio, parte

²¹ Sua é, uma “retórica abreviada” (...) “integrando, em última análise, um sério projecto reformista sócio-político (...)” (Smith 2008: 500).

fundamental da vida em sociedade é “o falar bem”, que “tudo leva após si” (cf. CA, VIII, 166).

BIBLIOGRAFIA

1. Textos de Rodrigues Lobo

1.1. *Corte na Aldeia*

Lobo, Francisco Rodrigues. 1991. *Corte na Aldeia*. Introdução, notas e fixação do texto de José Adriano de Carvalho. Lisboa: Presença.

Lobo, Francisco Rodrigues. 2005. *Corte na Aldeia*. Introdução de Maria Ema Tarracha Ferreira. Lisboa: Ulisseia e Verbo.

1.2. Outros textos

Lobo, Francisco Rodrigues. 2003. *A Primavera*. Edição e Introdução de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa: Vega.

Nava, Luís Miguel. 1985. *Poesia de Rodrigues Lobo*. Apresentação crítica, selecção e notas de Luís Miguel Nava. Lisboa: Comunicação.

2. Textos sobre Rodrigues Lobo: autor e obra

2.1. Estudos sobre *Corte na Aldeia*

Almeida, Isabel. 1993. “Em matéria de livros”: O Diálogo I de *Corte na Aldeia*. *Românica*, n.º 1-2: 93-106.

Carvalho, José Adriano de. 2003. A Retórica da Cortesia: *Corte na Aldeia* (1619) de Francisco Rodrigues Lobo, fonte da *Epítome de la eloquencia española* (1692) de Francisco José Artiga. *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 0 : 423-441.

Carvalho, José Herculano de. 1963. Um tipo literário e humano do Barroco: O “cortesão discreto”. Separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Vol XXVI, 4-24.

Ferreira, Maria Ema Tarracha. 2005. Introdução. In *Corte na Aldeia*. Lisboa: Ulisseia e Verbo, 7-97.

Matos, Maria Vitalina Leal de. 1997. A Corte na Aldeia entre o Maneirismo e o Barroco. *Românica*, n.º 6: 53-68.

Preto-Rodas, Richard. 1971. *Francisco Rodrigues Lobo. Dialogue and courtly lore in Renaissance Portugal*. Chappel Hill: University of North Carolina Press.

2.2. Outros Estudos

Smith, Selma Pousão. 2008. *Rodrigues Lobo, os Vila Real e a estratégia da dissimulatio*. Lisboa: edição de autor.

3. Autores da Antiguidade, do Renascimento e do Barroco

Aristóteles. 1992. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 3ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____. 2006. *Retórica*. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 3ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Castiglione, Baldesar. 2003. *The Book of the Courtier*. Translated and with an introduction by Georges Bull. London: Penguin Books.

_____. 2008. *O Livro do Cortesão*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Porto: Campo das Letras.

Cicéron. 2009. *L'Orateur ideal*. Traduit du Latin, prefacé et annoté par Nicolas Waquet. Paris: Payot & Rivages.

Dionísio de Halicarnasso. 1986. *Tratado de Imitação*. Editado por R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

Gracián, Baltasar. 1983. *Art et figures de l'esprit: Agudeza y arte de ingenio, 1648*. Traduction, introduction et notes de Benito Pelegrín. Paris: Seuil.

Horácio. 1984. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. 3ª edição. Lisboa: Inquérito.

Maquiavel. 2012. *O Príncipe*. Tradução do italiano, introdução e notas de Diogo Pires Aurélio. [Lisboa]: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Melo, Francisco Manuel de. 1998-1999. Hospital das Letras. In *Apólogos Dialogais*, vol. II. Edição de Pedro Serra. Braga-Coimbra: Angelus Novus, 39-140.

Ovídio. 2007. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.

Platão. 1988. *Íon*. Introdução, tradução e notas de Victor Jabouille. 2ª edição. Lisboa: Inquérito.

_____. 2001. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

_____. 2003. *O Banquete (O Simpósio ou do Amor)*. Tradução revista, prefácio e notas de Pinharanda Gomes. 3ª edição. Lisboa: Guimarães Editores.

Portugal, Francisco de. 2012. *Arte de Galantería*. Edição e notas de José Adriano de Freitas Carvalho. Porto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Vieira, Padre António. 1996-1997. *Sermões*. 3 vols. Prefácio e notas de António Sérgio e Hernâni Cidade. 2ª edição. Lisboa: Sá da Costa.

4. Obras posteriores de história, de crítica e de teoria literárias

AAVV. 1995-2001. *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. 5 vols. Lisboa-São Paulo: Verbo.

Almeida, Isabel. 1998. *Poesia Maneirista*. Apresentação crítica, selecção e notas de Isabel Almeida. Lisboa: Comunicação.

Auerbach, Erich. 1977. *Mimesis: La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Traduit de l'allemand par Cornelius Heim. [Paris:] Gallimard.

Barili, Renato. 1985. *Retórica*. Tradução de Graça Marinho Dias. Lisboa: Presença.

Belchior, Maria de Lourdes. 1971. *Os Homens e os Livros: Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Verbo.

Buescu, Ana Isabel. 1996. *Imagens do Príncipe: Discurso normativo e representação (1525-49)*. Lisboa: Cosmos

Cantinho, Maria João. 2002. *Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Coimbra: Angelus Novus.

Casas Rigall, Juan. 1995. Para una caracterización de la agudeza cancioneril: Cuestiones preliminares. In *Agudeza y Retórica en la Poesía Amorosa de Cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 7-33.

Castro, Aníbal Pinto de. 1985. Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução. *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. 31: 505-531.

_____. 2008. *Retórica e Teorização Literária em Portugal, do Humanismo ao Neoclassicismo*. 2ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Cidade, Hernani. S. d. *A Literatura Autonomista sob os Filipes*. Lisboa: Sá da Costa.

Coelho, Eduardo do Prado. 1982. *Os Universos da Crítica*. Lisboa: Edições 70.

Dubois, Claude-Gilbert. 1973. *Le Baroque: Profondeurs de l'apparence*. Paris: Larousse.

_____. 1979. *Le Maniérisme*. Paris: PUF.

Ferraz, Maria de Lourdes. 1997. Poética. In *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Coordenação de Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Caminho, 426-431.

Fumaroli, Marc. 2009. *L'Âge de l'Éloquence*. 3ème édition. Genève: Droz.

_____. 1999. *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*. Publiée sous la direction de Marc Fumaroli. Paris: PUF.

Lausberg, Heinrich. 1982. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 3ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Magalhães, Isabel Allegro de. 2008. *História e Antologia da Literatura Portuguesa: Século XVII* (vol.III). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Maravall, José Antonio. 2011. *La Cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*. 12ª impresión. Barcelona: Planeta.

Marnoto, Rita. 1997. *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*. Coimbra: Por Ordem da Universidade.

Martins, Manuel Frias. 2003. Uma fundamentação teórica do conceito de alegoria literária. In *Em Teoria: A Literatura*. Porto: Ambar, 161-172.

Meyer, Michel. 1999. *Histoire de la rhétorique: Des grecs à nos jours*. Publié sous la direction de Michel Meyer. Paris: Librairie Générale Française.

Moisés, Massaud. 1997. *As Estéticas Literárias em Portugal: Séculos XIV a XVIII*. Lisboa: Caminho.

Molinié, Georges. 2009. *Dictionaire de rhétorique*. Paris: Librairie Générale Française.

Piñeda, Victoria. 1994. *La imitación como arte literária en el siglo XVI español*. Sevilla: Disputacion Provincial de Sevilla.

Pires, Maria Lucília Gonçalves. 1996. *Xadrez de Palavras: Estudos de Literatura Barroca*. Lisboa: Cosmos.

_____. 2003. *Poetas do Período Barroco*. Apresentação crítica, selecção e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa: Duarte Reis.

Pires, Maria Lucília Gonçalves e José Adriano de Carvalho. 2001. *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. III: *Maneirismo e Barroco*. Lisboa: Verbo.

Potolsky, Matthew. 2006. *Mimesis*. New York: Routledge.

Reboul, Olivier. 1991. *Introdução à la rhétorique: Théorie et pratique*. Paris: PUF.

Ribeiro, Cristina Almeida. 1993. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Apresentação crítica, selecção e notas de Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa: Comunicação.

Saraiva, António José. 1980. O “conceito” segundo Baltasar Gracián e Matteo Peregrini ou duas concepções seiscentistas do discurso. In *O Discurso Engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, 125-146.

Silva, Maria Graciete Gomes da. 2005. Da “questão da língua” à “causa da literatura” ou de como não há pedagogia sem mestres. In *A literatura portuguesa, essa ficção: Para uma história crítica da historiografia literária portuguesa*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 20-63.

Silva, Vítor Manuel de Aguiar e. 2002. *Teoria da Literatura*. 8ª edição. Coimbra: Almedina.

_____. 2010. A Poética da alegoria e o Barroco. In *D. Francisco Manuel de Melo e o Barroco Peninsular*. Coordenação de Marta Teixeira Anacleto, Sara Augusto e

Zulmira Santos. Coimbra: Imprensa da Universidade; Salamanca: Universidad de Salamanca, 95-117.